

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA**

Grau en Mitjans Audiovisuals

DHAMMA. Montaje.

Memoria

**FRAN S. BAFALUY
PONENTE: RAFAEL SUÁREZ**

TARDOR 2016



**TecnoCampus
Mataró-Maresme**

Dedicatoria

A mi madre, por la educación que me regaló y que ahora completo.

A Jesús, por su presencia y perseverancia.

A mi hermana, por ser un firme pilar.

Agradecimientos

Gracias a todos los que han participado en la realización de este proyecto, especialmente a la tutoría de Rafa, por su constante apoyo y atención.

Resum

Aquest projecte contempla el procés de muntatge d'un episodi pilot cinematogràfic, concretament el primer dels tres que comprèn la mini sèrie *DHAMMA*, amb la intenció de distribuir i vendre el producte posteriorment. A més, es presenten diferents teories i coneixements per a realitzar un projecte d'aquestes dimensions i característiques, així com una proposta personal per a l'enteniment del que suposa el procés de producció cinematogràfica, fent èmfasi a la fa fase de post-producció. La focalització en tan sols una etapa permet indagar més en ella, assolint un nivell superior de comprensió en relació a la tasca i el projecte tractats, l'aprenentatge i la millora en aquest camp.

Resumen

Este proyecto contempla el proceso de montaje de un episodio piloto cinematográfico, concretamente el primero de los tres que comprende la miniserie *DHAMMA*, con la intención de distribuir y vender el producto posteriormente. Además, se presentan diferentes teorías y conocimientos para realizar un proyecto de estas dimensiones y características, así como una propuesta personal para el entendimiento de lo que supone el proceso de producción cinematográfica, haciendo énfasis en la fase de post-producción. La focalización en una sola etapa permite indagar más en ella, alcanzando un mayor nivel de comprensión en relación a la tarea y el proyecto tratados, el aprendizaje y la mejora en este campo.

Abstract

This project contemplates the film editing process about a cinematic pilot episode, specifically the first of the three that comprehends *DHAMMA* miniseries, with the later purpose of distribution and sale of the product. Also there is an introduction about different theories and knowledge to produce a project of these dimensions and characteristics as well as a personal proposal for the understanding of what involves a film production process emphasizing on the stage of post-production. This targeting in only one phase allows inquiring into it and reaching a deeper level in the comprehension of the task and the project dealt with as well as the apprenticeship and improvement in this field.

Índice.

Índice de figuras.....	V
Índice de tablas.....	IX
Glosario de términos	XI
1. Introducción	1
2. Objetivos y alcance.	3
2.1. Objetivos principales.....	3
2.2. Objetivos secundarios.....	3
2.3. Alcance.....	4
3. Marco teórico.	5
3.1. El montaje cinematográfico.....	5
3.1.1. Montaje interno.	6
3.1.2. Montaje externo.....	13
3.2. Orígenes del montaje.....	15
3.2.1. Modo de Representación Primitivo (MRP).....	16
3.2.1.1. George Méliès (1861 - 1938).	17
3.2.1.2. Edwin Stanton Porter (1870 - 1941).....	19
3.2.2. Modo de Representación Institucional (MRI).....	21
3.2.2.1. David Wark Griffith (1875 - 1948).	22
3.2.3. Lev Vladímirovich Kuleshov (1899 - 1970).	23
3.2.4. Vsévolod Ilariónovich Pudovkin (1893 - 1953).....	26
3.2.5. Serguéi Mijáilovich Eisenstein (1898 - 1948).....	28
3.3. El montaje clásico	29
3.3.1. El corte invisible según Walter Murch.....	30
3.3.2. El ritmo en el montaje	32
3.3.3. El montador como último guionista	34
3.4. Dimensiones de la producción cinematográfica.....	35
3.4.1. Espacio unidimensional.....	35
3.4.2. Espacio tridimensional	38
3.4.3. Espacio pentadimensional	39
3.5. Conclusiones.	42
4. Análisis de referentes.	45

4.1. Referentes de género.	45
4.1.1. <i>Twin Peaks</i> (Lynch, David. 1990 - 1991).....	45
4.1.2. <i>Festen</i> (Vinterberg, Thomas. 1998).....	46
4.1.3. <i>Six Feet Under</i> (Ball, Allan. 2001 - 2005)	47
4.1.4. <i>Carnage</i> (Polanski, Roman. 2011)	48
4.1.5. <i>August: Osage County</i> (Wells, John. 2013)	49
4.2. Referentes de montaje.	49
4.2.1. <i>Easy Rider</i> (Hopper, Dennis. 1969).....	50
4.2.2. <i>The Godfather</i> (Coppola, Francis F. 1972).....	51
4.2.3. <i>U-Turn</i> (Stone, Olivier. 1997)	53
4.2.4. <i>Dead Man's Shoes</i> (Meadows, Shane. 2004)	55
4.2.5. <i>Lost</i> (Bender, Jack. 2004 - 2010).....	56
4.2.6. <i>The Leftovers</i> (Perrota, Tom. 2014 - 2017)	58
4.2.7. <i>Mr. Robot</i> (Esmail, Sam. 2015 -).....	60
5. Metodología.	61
5.1. Pre-producción.	61
5.1.1. Aspectos generales	61
5.1.2. El montador durante el rodaje	63
5.1.3. Obtención y organización del material	63
5.1.4. <i>Adobe Premiere Pro CC 2015</i>	64
5.2. Producción.....	66
5.2.1. <i>Teaser A</i>	67
5.2.2. <i>Teaser B</i>	69
5.2.3. <i>Teaser C</i>	69
5.2.4. <i>Piloto</i>	71
6. Desarrollo.	73
6.1. <i>DHAMMA</i> ; sinopsis.....	73
6.2. <i>DHAMMA</i> ; escenas.	74
6.2.1. Escenas en el guion.....	74
6.2.2. Escenas en el montaje.....	75
6.3. <i>DHAMMA</i> ; capítulo piloto.	85
6.3.1. Primera versión.....	86
6.3.2. Segunda versión.....	89
6.3.3. Primeras conclusiones	91

6.3.4. Tercera versión	92
6.3.5. Cuarta versión.....	94
6.3.6. Quinta versión	96
6.3.7. Sexta versión	98
6.3.8. Séptima versión	100
6.3.9. Segundas conclusiones	102
6.3.10. Octava versión <i>DC</i>	104
6.3.11. Octava versión <i>EC</i>	106
7. Análisis de resultados.....	109
8. Incidencias.....	115
9. Conclusiones.	121
10. Bibliografía.	123
11. Filmografía.....	125
12. Información adicional.	127

Índice de figuras.

Fig. 3.1.1. Fotograma de <i>THE EDITOR</i> (Penn, Dave. 2014)	6
Fig. 3.1.1.1. Análisis de composición sobre <i>La Isla Mínima</i> (Rodríguez, Alberto. 2014)	7
Fig. 3.1.1.2. Fotograma de <i>La Isla Mínima</i> (Rodríguez, Alberto. 2014)	8
Fig. 3.1.1.3. Fotograma de <i>La Isla Mínima</i> (Rodríguez, Alberto. 2014)	9
Fig. 3.1.1.4. Fotogramas de <i>La Isla Mínima</i> (Rodríguez, Alberto. 2014)	10
Fig. 3.1.1.5. Fotogramas de <i>La Isla Mínima</i> (Rodríguez, Alberto. 2014)	11
Fig. 3.1.1.6. Fotograma de <i>Hunger</i> (McQueen, Steve. 2008)	12
Fig. 3.1.2.1. <i>Layout</i> del software de edición <i>Final Cut Pro X</i>	14
Fig. 3.1.2.2. <i>Layout</i> del software de edición <i>Avid Media Composer</i>	14
Fig. 3.1.2.3. <i>Layout</i> del software de edición <i>Adobe Premiere Pro CC 2015</i>	15
Fig. 3.2.1. Fotograma de <i>Arrival of a train at la Ciotat</i> (Hermanos Lumière. 1896)	16
Fig. 3.2.1.1.1. Fotograma de <i>Le voyage dans la Lune</i> (Méliès, George. 1902)	18
Fig. 3.2.1.2.1. Fotograma de <i>Life of an American fireman</i> (Porter, Edwin Stanton. 1902)	20
Fig. 3.2.1.2.2. Fotograma de <i>The great train robbery</i> (Porter, Edwin Stanton. 1903)	20
Fig. 3.2.2.1.1. Cartel y fotograma de <i>Intolerance</i> (Griffith, David Wark. 1916)	23
Fig. 3.2.3.1. Efecto Kuleshov	25
Fig. 3.3.2.1. Fotograma de <i>Apocalypse Now Redux</i> (Coppola, Francis F. 2001)	34
Fig. 3.4.1.1. Espacio unidimensional	36
Fig. 3.4.1.2. Espacio bidimensional	36
Fig. 3.4.1.3. El mito de la caverna vs. <i>The Matrix</i> (Hermanos Wachowski. 1999 - 2003)	37
Fig. 3.4.1.4. Guionista vs. Guion. Espacio unidimensional vs. bidimensional	37
Fig. 3.4.2.1. Espacio tridimensional. Rodaje.	38
Fig. 3.4.3.1. Espacio cuadrimensional	39

Fig. 3.4.3.2. Espacio pentadimensional.....	41
Fig. 3.4.3.3. Montaje vs. Montador. Espacio cuadrimensional vs. pentadimensional.....	42
Fig. 4.1.1.1. Fotograma de <i>Twin Peaks</i> (Lynch, David. 1990 - 1991).....	46
Fig. 4.1.2.1. Fotograma de <i>Festen</i> (Vinterberg, Thomas. 1998).....	47
Fig. 4.1.3.1. Fotograma de <i>Six Feet Under</i> (Ball, Allan. 2001 - 2005).....	48
Fig. 4.1.4.1. Fotograma de <i>Carnage</i> (Polanski, Roman. 2011).....	48
Fig. 4.1.5.1. Fotograma de <i>August: Osage County</i> (Wells, John. 2013).....	49
Fig. 4.2.1.1. Fotogramas de <i>Easy Rider</i> (Hopper, Dennis. 1969).....	50
Fig. 4.2.1.2. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	51
Fig. 4.2.2.1. Fotogramas de <i>The Godfather</i> (Coppola, Francis F. 1972).....	52
Fig. 4.2.2.2. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	53
Fig. 4.2.3.1. Fotogramas de <i>U-Turn</i> (Stone, Oliver. 1997).....	54
Fig. 4.2.3.2. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	54
Fig. 4.2.4.1. Fotogramas de <i>Dead Man's Shoes</i> (Meadows, Shane. 2004).....	55
Fig. 4.2.5.1. Fotogramas de <i>Lost</i> (Bender, Jack. 2004 - 2010).....	56
Fig. 4.2.5.2. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	57
Fig. 4.2.5.3. Fotogramas de <i>Lost</i> (Bender, Jack. 2004 - 2010).....	57
Fig. 4.2.5.4. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	58
Fig. 4.2.6.1. Fotogramas de <i>The Leftovers</i> (Perrotta, Tom. 2014 - 2017).....	59
Fig. 4.2.6.2. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	59
Fig. 4.2.6.3. Fotogramas de <i>DHAMMA</i>	60
Fig. 4.2.7.1. Fotogramas de <i>Mr. Robot</i> (Esmail, Sam. 2015 -).....	60
Fig. 5.1.4.1. <i>Layout</i> personal de <i>Adobe Premiere Pro CC 2015</i> . Pantalla 1.....	65
Fig. 5.1.4.2. <i>Layout</i> personal de <i>Adobe Premiere Pro CC 2015</i> . Pantalla 2.....	65
Fig. 5.1.4.3. <i>Layout</i> personal de <i>Adobe Premiere Pro CC 2015</i> . Pantalla 3.....	66

Fig. 5.2.1.1. Fotogramas del <i>Teaser A</i> de <i>DHAMMA</i>	68
Fig. 5.2.2.1. Fotogramas del <i>Teaser B</i> de <i>DHAMMA</i>	69
Fig. 5.2.3.1. Fotogramas del <i>Teaser C</i> de <i>DHAMMA</i>	70
Fig. 6.2.2.1. <i>e1; Teaser</i>	75
Fig. 6.2.2.2. <i>e3; Carolina y Pablo</i>	76
Fig. 6.2.2.3. <i>e4; Puerta roja</i>	76
Fig. 6.2.2.4. <i>e5; Llegada Alex 1</i>	76
Fig. 6.2.2.5. <i>e6; Llegada Alex 2</i>	76
Fig. 6.2.2.6. <i>e7A; Alex habitación 1</i>	77
Fig. 6.2.2.7. <i>e8; Flashback feliz</i>	77
Fig. 6.2.2.8. <i>e7B; Alex habitación 2</i>	77
Fig. 6.2.2.9. <i>e9; Flashback rojo</i>	77
Fig. 6.2.2.10. <i>e7C; Carolina vs. Alex</i>	78
Fig. 6.2.2.11. <i>e10; Elisabeth y Nicolás</i>	78
Fig. 6.2.2.12. <i>e11A; Caja 1</i>	78
Fig. 6.2.2.13. <i>e11B; Caja 2</i>	79
Fig. 6.2.2.14. <i>e12; Greg</i>	79
Fig. 6.2.2.15. <i>e11C; Caja 3</i>	79
Fig. 6.2.2.16. <i>e17A; Caja 4</i>	80
Fig. 6.2.2.17. <i>e18; Felación</i>	80
Fig. 6.2.2.18. <i>e19A+B; Alex habitación 3</i>	80
Fig. 6.2.2.19. <i>e20A; Flashback triste</i>	80
Fig. 6.2.2.20. <i>e19C; Júlia</i>	81
Fig. 6.2.2.21. <i>e21; Post-felación</i>	81
Fig. 6.2.2.22. <i>e22; Discurso Greg</i>	81

Fig. 6.2.2.23. <i>e24; Nicolás 2</i>	82
Fig. 6.2.2.24. <i>e27; Siluetas</i>	82
Fig. 6.2.2.25. <i>e30; Féretro</i>	82
Fig. 6.2.2.26. <i>e31; Derrumbe Carolina</i>	82
Fig. 6.2.2.27. <i>e32; Discurso Cura</i>	83
Fig. 6.2.2.28. <i>e33; Pablo vs. Greg</i>	83
Fig. 6.2.2.29. <i>e35; Vídeo Joanna pequeña</i>	84
Fig. 6.2.2.30. <i>e36; Muerte Joanna</i>	84
Fig. 6.3.1.1. Gráfico de la primera versión	87
Fig. 6.3.2.1. Gráfico de la segunda versión	89
Fig. 6.3.4.1. Gráfico de la tercera versión	92
Fig. 6.3.5.1. Gráfico de la cuarta versión	94
Fig. 6.3.6.1. Gráfico de la quinta versión	96
Fig. 6.3.7.1. Gráfico de la sexta versión	98
Fig. 6.3.8.1. Gráfico de la séptima versión	100
Fig. 6.3.10.1. Gráfico de la octava versión <i>DC</i>	104
Fig. 6.3.11.1. Gráfico de la octava versión <i>EC</i>	106
Fig. 7.1. Gráfico de la versión inicial	112
Fig. 7.2. Gráfico de la versión final	113
Fig. 8.1. Imágenes con <i>peaking</i> de la escena <i>e99; Producción cajas</i>	117
Fig. 8.2. Imágenes de www.istockphoto.com/es	118

Índice de tablas.

Tabla 7.1. Análisis de resultados..... 110

Tabla 7.2. Comparación de la estructura y orden de escenas..... 111

Glosario de términos.

<i>acting</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a la interpretación actoral.
<i>beta</i>	Versión no completa o de baja calidad.
<i>cassette</i>	Término recuperado del francés que hace referencia a las cintas de registro sonoro que se utilizaban antiguamente.
<i>clips</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a archivos de imagen o de sonido digitales.
<i>dimensionalidad</i>	Medida abstracta que hace referencia al aspecto dimensional de algo.
<i>etalonaje</i>	Etapas de la post-producción cinematográfica en la que se crea una estética visual en relación al color de las imágenes.
<i>flashback</i>	Técnica narrativa en la que se cuenta un hecho que ocurre antes de la historia principal que tiene relación directa con esta.
<i>hardware</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a un soporte físico o herramienta relacionada con la informática.
<i>jump-cuts</i>	Concepto relacionado con el ámbito cinematográfico que hace referencia a la creación de cortes dentro de una misma toma generando pequeños saltos en la imagen.
<i>layout</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a la disposición de los elementos de trabajo en el ámbito de la post-producción cinematográfica.
<i>MRI</i>	Abreviación en siglas de: Modo de Representación Institucional.
<i>MRP</i>	Abreviación en siglas de: Modo de Representación Primitivo.
<i>offline</i>	Fuera de línea.

<i>online</i>	En línea.
<i>peaking</i>	Ayuda visual que incorporan ciertas cámaras de fotografía, vídeo y de cine que indica exactamente donde se sitúa el punto de enfoque dentro del encuadre.
<i>plano-secuencia</i>	Término cinematográfico que hace referencia a la unión de diferentes planos sucesivos dentro de una misma toma.
<i>proxy</i>	Nombre que se le da a los archivos que se crean como copia de menor calidad de otros archivos superiores en este aspecto.
<i>raccord</i>	Concepto cinematográfico que hace referencia a la continuidad.
<i>remontaje</i>	Término que hace referencia al hecho de volver a crear un montaje aplicando cambios.
<i>retake</i>	Toma grabada posteriormente a la etapa de rodaje que puede ser tanto la rectificación de una toma ya rodada como la grabación de otra completamente nueva.
<i>script</i>	Término recuperado del inglés que en el entorno cinematográfico hace referencia a los apuntes que se extraen del rodaje de cada toma o a la persona que los toma, según su contextualización.
<i>shock</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia al impacto.
<i>software</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a un programa informático.
<i>teaser</i>	Término que hace referencia a la muestra de un producto más extenso.
<i>timeline</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a la línea de tiempo de un programa de edición de archivos de sonido o de imagen.

<i>timing</i>	Término recuperado del inglés que hace referencia a una duración de tiempo previamente establecida.
<i>transfoque</i>	Movimiento de cambio en el punto en el que se sitúa el enfoque dentro de una imagen.
<i>travelling</i>	Movimiento de cámara sobre el que esta se sitúa fija encima de un soporte situado sobre unos raíles sobre los que se crea el movimiento.
<i>verkami</i>	Plataforma web de financiación de proyectos vía crowdfunding.
<i>VFX</i>	Abreviación de las palabras en inglés “Visual Effects”.
<i>workflow</i>	Término recuperado de inglés que hace referencia al flujo de trabajo.
<i>XML</i>	Archivos de lectura de datos que permiten la sincronización entre archivos de otras características entre diferentes programas informáticos.
<i>zoom out</i>	Movimiento de cámara en el que se amplía el campo de visión en relación a una imagen.

1. Introducción.

El proyecto que se presenta a continuación trata sobre el proceso de producción de un audiovisual durante la etapa de montaje, comprendiéndolo como un tipo de montaje cinematográfico a causa de las características del proyecto con el que se ve relacionado.

Antes de empezar, cabe destacar que a diferencia de la gran mayoría de proyectos finales que suelen presentarse al finalizar un grado de temática audiovisual –en concreto los que comprenden la producción de un producto propio–, este proyecto se centra exclusivamente en una de las fases de la producción cinematográfica y no en la producción total de la obra. Aún así, tampoco se define por ser un proyecto de carácter completamente individual, pues este proyecto es sólo una de las fases de la totalidad de una producción cinematográfica, dividida por departamentos y roles previamente definidos.

De esta manera, es a partir del punto final de la fase de producción del proyecto global donde se contextualiza este trabajo; en el punto inicial de la postproducción del mismo. Para su ejecución se lleva a cabo, primeramente, un estudio íntegro sobre el montaje cinematográfico y sus orígenes, haciendo un recorrido por su historia y autores de influencia directamente relacionados con aspectos de la posterior producción del propio montaje, aunque antes de ello se hace un estudio sobre el montaje clásico, rama del montaje cinematográfico con la que se relaciona el proyecto por sus características. Todo esto, además, hace surgir una visión de la producción cinematográfica que –a modo de propuesta personal– se compara con una alusión a los diferentes espacios dimensionales explicados desde el ámbito matemático y en paralelo a la geometría euclidiana.

El cuerpo del trabajo también incluye un previo análisis de referentes antes de la producción de la obra audiovisual, tanto de temática como de montaje, de los que se toman ciertos elementos que puestos en común conforman el tono cinematográfico del que se quiere dotar al producto final.

En lo que concierne a la aplicación práctica se ponen a prueba, tanto en el área de montaje como en la figura del montador, ciertas propuestas extraídas del ámbito cinematográfico a partir de autores contemporáneos de importante reconocimiento mundial en la industria. Se expone la característica metodología de trabajo que se lleva a cabo durante el proyecto,

mostrando la evolución del proyecto de inicio a fin con la producción de varias piezas de promoción previas a la pieza final, así como un estudio exhaustivo del proceso y la evolución de la fase de montaje hasta la producción del capítulo final usando gráficos generados a partir del visionado del producto y plasmando las reflexiones surgidas en cada una de las visualizaciones de las versiones de montaje, desde la inicial hasta las dos versiones que, en paralelo, acaban siendo finales.

Como se ha mencionado, este trabajo implica la producción de un montaje cinematográfico sobre el capítulo piloto de la miniserie *DHAMMA*, con la intención de vender y distribuir el producto a posteriori a través de diferentes festivales y plataformas del ámbito cinematográfico al mismo nivel que cualquier otro tipo de producción realizada por una productora profesional.

Por último, es necesario advertir al lector de que para la total y correcta explicación de este trabajo, a causa de la situación del proyecto global con el que se relaciona y su consecuente y extenso proceso de producción, además de incluir numerosos ejemplos visuales con figuras, se ha recurrido a la utilización de una cantidad de páginas superior a la establecida como límite por las bases que se marcan en el documento de la normativa para la realización del trabajo final de grado desde la UPC (Universidad Politécnica de Catalunya). De la misma manera, en referencia a la entrega del producto audiovisual –y no por que este aspecto se haya visto influenciado desde el departamento de montaje del proyecto global–, se pide, en esta introducción, una disculpa previa por la imposibilidad de entregar un producto completamente finalizado con una etapa de postproducción de sonido, de *etalonaje*, composición musical o incluso créditos finales completada, ya que *DHAMMA* sigue en fase de postproducción, con lo cual, a día de hoy, es un proyecto pendiente de finalización. Es por esto que el producto audiovisual incluido en el anexo de este trabajo debe entenderse como un producto finalizado únicamente dentro de la fase de montaje y no de la etapa completa de postproducción.

2. Objetivos y alcance.

A causa de la directa relación que existe entre el capítulo 3. *Marco teórico* y sus consiguientes, se cree conveniente añadir este capítulo antes, para facilitar la lectura y aproximar aquellos capítulos que posean un contenido conectado entre sí.

2.1. Objetivos principales.

Para poder llevar a cabo la realización del trabajo de la manera más cercana posible a lo que se ha planteado desde un principio se presenta la siguiente lista de objetivos, los cuales pretenden alcanzarse al finalizar el proyecto.

- Llevar la narrativa de un guion cinematográfico ya cerrado a formato audiovisual de la manera más fiel posible a partir del material extraído del rodaje del mismo.¹
- Trabajar en el proyecto desde el punto de vista menos influenciado a la hora de montar el material extraído del rodaje; cuando este mismo finaliza y se inicia la etapa de post-producción.
- Realizar un montaje lo más cercano posible a un episodio piloto profesional para su posterior venta, mostrando las tramas principales y sub-tramas presentes en la serie.
- Mejorar los conocimientos sobre el montaje cinematográfico, teórica y prácticamente.
- Dejar todo el material necesario listo para que en las fases posteriores de *etalonaje*, diseño de sonido y composición musical se pueda trabajar de la manera más eficiente posible.

2.2. Objetivos secundarios.

El primer punto de la lista de objetivos principales lleva a la aparición de un nuevo objetivo secundario –y a la vez previo– que es esencial para poder llegar a cumplirlo.

¹ Este mismo objetivo, de manera implícita, genera un objetivo secundario clave para su cumplimiento.

- Comprender el guion de la obra narrativamente para poder plasmar la propia narrativa con el material rodado y, sobretodo, teniendo en cuenta el material que ha sido suprimido en la fase de rodaje.²

2.3. Alcance.

Igual que se especifica en el apartado de objetivos, el abasto que se intenta dar principalmente con el proyecto es –aplicando los cambios necesarios y el tipo de montaje conveniente para cada secuencia– narrar la historia que narra el guion, adaptándola a una forma narrativa audiovisual que muy probablemente no sea exacta a la literaria pero con la que la historia no cambie en su esencia.

Por otro lado, y a partir de las anteriores menciones, el proyecto también pretende llegar a ser un trabajo en el que se use un montaje óptimo teniendo en cuenta toda la combinación de factores que influyen en ello y que ayude a llevar la producción de este capítulo piloto a una producción para la venta posterior de la propia serie. De esta manera se pretende poder optar de mejores presupuestos para poder producir la serie completa de una manera más acorde a lo que requiere la propia historia.

² Objetivo secundario que se da a raíz del primer objetivo de la lista de objetivos principales.

3. Marco teórico.

Este trabajo podría interpretarse como un ejercicio completamente práctico, ya que –en su esencia– el montaje cinematográfico es una tarea íntegramente práctica, pues sólo con la teoría no podría realizarse el montaje de un producto audiovisual.

Aún así, existen tantas teorías, autores y estudios en el ámbito del montaje como películas, cortometrajes y posibilidades de montar cualquiera de estos productos audiovisuales. Desde el punto de vista cinematográfico, es imposible no dotar de sentido a una técnica tan sumamente importante a la hora de ver una película, al fin y al cabo el montaje determina cómo se contará la historia, qué se mostrar y qué no durante toda la proyección.

Es por eso que se cree conveniente hacer una introducción al montaje cinematográfico antes de entrar de lleno en el trabajo que *DHAMMA* ha supuesto.

3.1. El montaje cinematográfico.

El montaje cinematográfico es, de todas las fases de producción de un producto audiovisual, la etapa que se ve más influenciada por todas las demás y la que actúa en consideración con cada una de las decisiones previas que se han ido tomando en cada momento durante el proyecto, pero aún así es la más invisible de las tareas a la hora de producir un producto audiovisual. Mientras se observa la fotografía, donde se puede ver la dirección del proyecto a través de la interpretación de los personajes, sus vestimentas, el lugar dónde se encuentran y se escucha la banda sonora que acompaña durante toda la película, un elemento imperceptible e intrínseco en la proyección es el que narra y hace seguir el hilo de la historia a medida que avanza, el montaje.

A grandes rasgos, podría decirse que el montaje cinematográfico es la técnica en la que se ordenan los planos y sonidos obtenidos en la etapa de rodaje de un proyecto con la finalidad de crear una sucesión de planos que, juntos, acaban contando una historia, pero detrás de esta definición se esconde mucho más trabajo y muchos factores ocultos que determinan la manera en que acabará siendo montada una película.

Todos y cada uno de los planos que se obtienen en el rodaje están dotados –a la vez que carecen– de información. Aunque esta frase puede ser un tanto confusa, puede

comprenderse perfectamente si analizamos los factores más directos que influyen durante la fase de montaje.

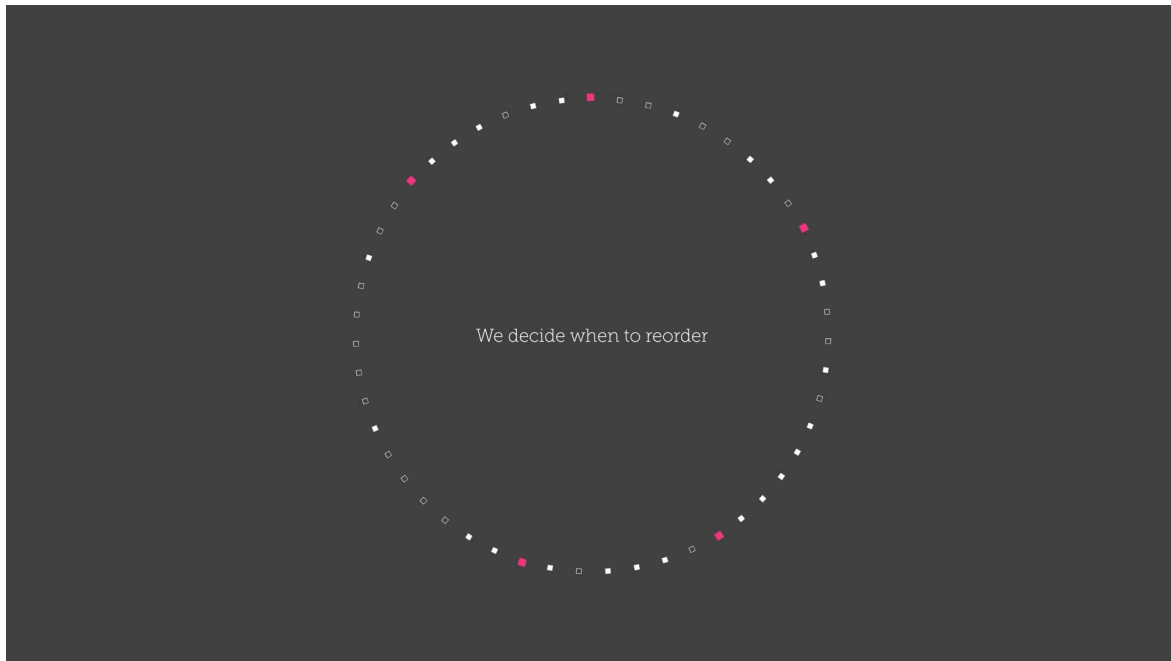


Fig. 3.1.1. Fotograma de *THE EDITOR* (Penn, Dave. 2014).

3.1.1. Montaje interno.

Este tipo de montaje se caracteriza por la ausencia del corte. En él se comprenden las diferentes características de las que está dotado un plano como unidad independiente, sin necesidad de que otro plano lo acompañe previa o posteriormente para reforzar algún detalle en concreto de la historia, ya que no lo requiere.

En vez de usar el corte como el elemento determinante en el montaje, aquí se usa el propio plano que se ha rodado, desde su composición hasta el propio *acting* de los actores presentes en la acción, dentro y fuera del cuadro. Con esto se hace alusión a muchos de los elementos presentes en la dirección de fotografía, en la dirección de arte, en la dirección de actores e incluso la dirección del propio proyecto.

Para poder explicar de mejor manera este tipo de montaje se muestra en la siguiente lista ciertos elementos que son creadores de montaje interno, reforzándolo con la visión que plasma Joan Marimón en su libro *El montaje cinematográfico* (2014), y ejemplos visuales extraídos de la película española *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014), excepto en el

último, que se ejemplifica con *Hunger* (McQueen, Steve. 2008.), ya que la película inglesa lo muestra mucho mejor.

- **Composición.** Se denomina con este término a la lectura visual que se hace de una imagen dentro de su propio cuadro. La manera en que se presentan los elementos y sujetos dentro de un plano determina la mirada y la forma en que se interpreta la imagen, llevando la atención del espectador hacia ciertos elementos que el propio encuadre sugiere. Como bien se enuncia en *El montaje cinematográfico* (Marimón, Joan. 2014. p. 77); “*La composición (...) se puede organizar para establecer un orden de lectura dentro del encuadre*”. En el siguiente ejemplo extraído de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014.), puede observarse claramente cómo la mirada del espectador se fija en el punto central de la imagen, donde se sitúan los elementos más importantes de la escena y que la contextualizan, reforzándolo también con la dirección en la que caen las gotas de lluvia.



Fig. 3.1.1.1 Análisis de composición sobre *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014).
Elaboración propia.

- **Fuera de campo.** Igual que la composición, el fuera de campo se refiere a los elementos presentes en el cuadro con la diferencia de que aquí los elementos que intervienen son precisamente los que no están presentes en el encuadre o –dicho de otra manera– los que están presentes fuera de la imagen. El sujeto interviene a partir de otros recursos visuales como podrían ser las sombras o incluso recursos sonoros, que pueden acabar generando un montaje interno sin necesidad de edición y, como expone Marimón, llegan a brindar información de gran importancia al espectador. A continuación, en el siguiente ejemplo, extraído también de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014.), el sujeto se presenta en la escena a través del sonido, que acaba representándose visualmente con un plano detalle de una antigua cinta de *casette* que se va reproduciendo simultáneamente.



Fig. 3.1.1.2. Fotograma de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014).

- **Profundidad de campo.** A partir de la composición y según cómo esté situada la cámara en relación a la acción que va a ser rodada, se puede incluso llegar a representar más de una acción simultáneamente. Con esto, al tener la oportunidad de ver dos acciones en un único tiro de cámara, es prescindible el uso del montaje externo haciendo uso del montaje interno. En *El montaje cinematográfico* (Marimón, Joan. 2014. p. 75) el autor también destaca en este aspecto la importancia de que los “*personajes o motivos están perfectamente enfocados desde primer a último término, de manera que se pueden componer diversas acciones dentro del encuadre*”, cosa que permite que se vean con claridad. Volviendo de nuevo a una de las escenas de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014.), en el siguiente ejemplo se representan dos acciones dentro de un único cuadro. En primer

término se sitúa uno de los personajes de la película, llevando a cabo su acción, mientras que detrás suyo y en segundo término, se observa cómo un segundo personaje lleva a cabo su propia acción disparando al cielo con un arma de fuego.



Fig. 3.1.1.3. Fotograma de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014).

- **Enfoque.** Esta técnica, a diferencia de la anterior –y como indica Joan Marimón–, es más efectiva, aunque a la vez más artificial. El *transfoque* en un plano dirige la mirada hacia un sujeto u otro, llevándola normalmente hacia el que está enfocado dentro del cuadro. Con esto, puede crearse un montaje interno gracias al cambio en el punto de enfoque dentro de un mismo plano, lo que substituiría al corte en un montaje no interno y haría cambiar el punto en el que se sitúa la mirada del espectador dentro de la imagen. En una de las primeras escenas de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014.) hay presente un cambio en el punto de enfoque dentro de un mismo plano que –además– está justificado, ya que en dicha escena, los dos personajes principales llevan a cabo una conversación y el personaje que está situado en primer término, después de decir una frase muy concreta, le dirige la mirada al personaje que hay situado en segundo término, quien se la está devolviendo al primero con desafío en total desenfoco. Es en ése momento donde el punto de enfoque cambia mientras este segundo personaje aparta su mirada del primero, creando este tipo de montaje interno a través de las expresiones de cada uno de ellos.



Fig. 3.1.1.4. Fotogramas de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014).

- **Movimiento de cámara.** También es posible centrar la atención del público en aquello que se desee utilizando movimientos de cámara. Esta técnica puede abarcar aún más que la anterior, ya que se puede combinar el movimiento de la cámara con el propio enfoque y evitar aún más el montaje por corte. Una de las consecuencias de ello es la aparición de lo que se denomina *plano-secuencia*; diferentes planos unidos sucesivamente dentro de una misma toma, que, como dice Marimón en *El montaje cinematográfico* (2014. p. 77), es la técnica en la que “*La cámara sigue la acción encuadrando siempre lo más relevante*” y que finalmente acaba creando dicha secuencia. Una vez más, este recurso puede ejemplificarse con una de las escenas de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014). En este caso, la cámara se mueve por todo el escenario del crimen, captando los elementos e instantes más impactantes a través de los dos detectives. Primero uno; después el otro; y finalmente ambos, conjuntamente.



Fig. 3.1.1.5. Fotogramas de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014).

- **Acting.** Hay una estrecha línea entre este punto y el anterior en cuanto a lo que montaje interno se refiere, pues muchas veces van acompañados el uno con el otro. El corte es un recurso que se utiliza para poder contar una historia pero, como se ha expuesto, se puede prescindir de él a través de varios recursos de cámara, aunque no son los únicos recursos existentes para crear un montaje interno. El propio *acting* de los actores puede llegar a ser un recurso de montaje interno que muchas

veces adentra al espectador aún más en el contexto de la historia. En el ejemplo anterior del movimiento de cámara de *La Isla Mínima* (Rodríguez, Alberto. 2014) puede observarse. La tensión es presente gracias a ése *acting* que mantiene la atención del público centrada en la película. De todas maneras, se ha creído conveniente –aunque pueda romper un poco el estilo gráfico de la redacción– ejemplificar este punto con una escena muy concreta de la película *Hunger* (McQueen, Steve. 2008), donde una conversación entre dos personajes se lleva a cabo en un único plano estático que llega a la asombrosa duración de diecisiete minutos.



Fig. 3.1.1.6. Fotograma de *Hunger* (McQueen, Steve. 2008).

Como puede observarse, el montaje no es únicamente el hecho de llevar a cabo una edición en la que se combinen unos planos con otros. El montaje cinematográfico puede llegar a ser el simple hecho de no editar, de no cortar, de dejar actuar a ese plano que refuerza la historia en un punto concreto de la narración.

Con esto se pretende explicar la importancia del corte. Cortar o no cortar un plano para pasar al siguiente puede llegar a ser una decisión de gran importancia. Muchas veces tiene que usarse el corte para esconder ciertos errores del propio plano, pero la misma importancia tiene la decisión de no utilizarlo. Puede que en ciertas escenas el montaje interno sea la manera correcta de llevarlas a cabo, según el interés que se tenga en llevar al espectador hacia unas determinadas sensaciones y/o emociones será más conveniente hacerlo así que usando un montaje externo.

3.1.2. Montaje externo.

A diferencia del montaje interno aquí sí que es presente el uso del corte. Se entiende que el uso de este tipo de montaje es necesario para enfatizar ciertos elementos de la historia y remarcar ciertas acciones o elementos que intervienen en ella para guiar al espectador durante la narración. Con un solo plano no se estaría transmitiendo la historia de la forma que se pretendía originariamente, ya que puede ser que unos planos estén dotados de cierta información pero que carezcan de otra necesaria para el espectador.

El montaje externo es la forma de montaje más cercana a lo que la definición general de la técnica se refiere; la combinación de imágenes y sonidos necesaria para crear una sucesión de planos que acaben contando una historia. Este tipo de montaje se puede llevar a cabo de dos maneras.

- **Montaje directo en cámara.** Este tipo de montaje externo se caracteriza por ir montando la película conforme se rueda la misma. Lo que interesa es grabar la historia linealmente, ya que la película acabará siendo esa propia sucesión de planos. Al ejecutar este montaje en cámara se rueda de forma que se registran las imágenes en la cinta según el orden que tendrán en la historia que se quiere crear, primero un plano y –al finalizarlo– rodar el siguiente plano a este mismo, pensado en la sucesión de imágenes que tendrá la película al proyectarla. Este tipo de montaje suele usarse en castings y grabaciones de carácter amateur que suelen consumirse en crudo, sin necesidad de realizar ningún tipo de post-producción.
- **Montaje en post-producción.** Es la forma de montaje que más se conoce hoy en día. Este montaje se crea a partir de tener todos y cada uno de los archivos necesarios de imagen y sonido ya rodados para así poder crear la película. Es necesario un *software* de edición para poder editar los *clips* de imagen y sonido independientemente y combinarlos de la forma en que sea necesaria para contar la historia correctamente. Existen diferentes *softwares* para llevar a cabo un montaje cinematográfico, cada cuál tiene su propio *layout* y características, pero a rasgos generales la elección de trabajar con uno u otro la tiene el propio montador. Esta elección puede darse a partir de que se conozca más un programa que otro o, si se conocen por igual, puede que la forma de trabajar que utilizan los diferentes

programas ofrezcan diferentes alternativas, de las cuales alguna de ellas se adapte mejor al flujo de trabajo que requiere el proyecto.

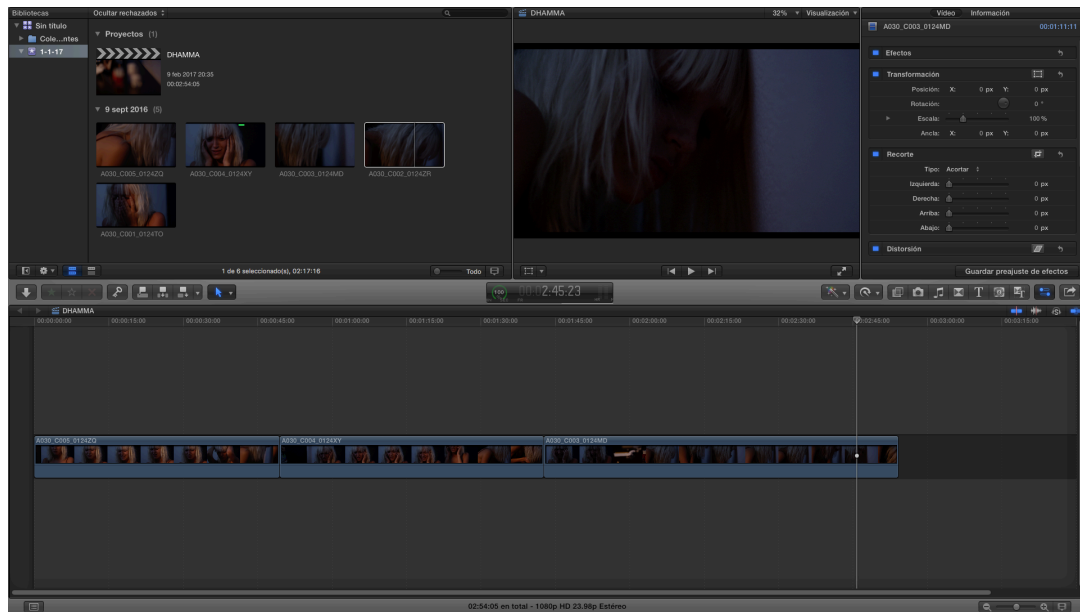


Fig. 3.1.2.1. Layout del software de edición *Final Cut Pro X*. Elaboración propia.

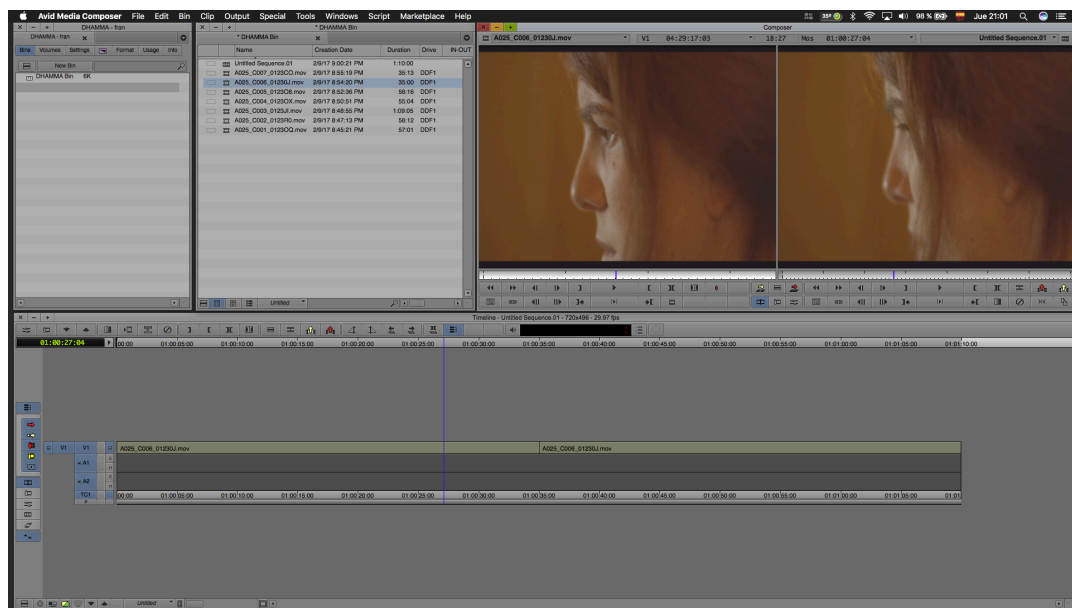


Fig. 3.1.2.2. Layout del software de edición *Avid Media Composer*. Elaboración propia.

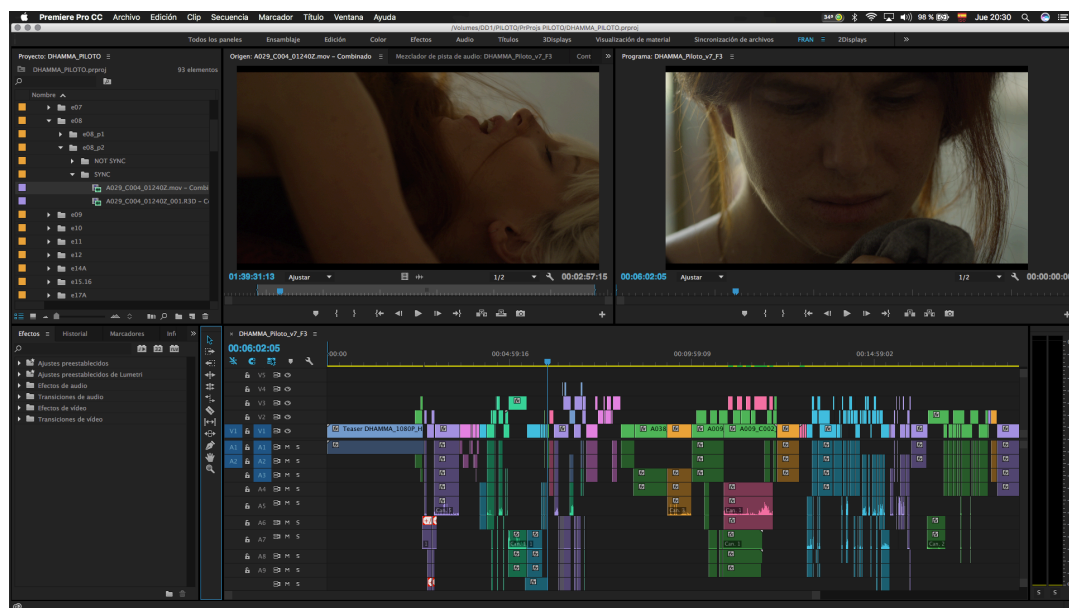


Fig. 3.1.2.3. Layout del software de edición *Adobe Premiere Pro CC 2015*. Elaboración propia.

Así pues, habiendo analizado todas las características de las que se pueden dotar a un plano cinematográfico y volviendo a la primera frase del párrafo con el que se cierra el apartado 3.1. *El montaje cinematográfico* (p. 6), se pudo confirmar que “Todos y cada uno de los planos que obtenemos en el rodaje están dotados —a la vez que carecen— de información”.

3.2. Orígenes del montaje.

En los orígenes del cine las producciones carecen de lo que hoy en día se denomina montaje. En estos inicios al público aún le es difícil asimilar algunos planos como pueden ser un primer plano de una persona, pues los espectadores lo entienden como una cabeza flotante a causa de la poca cultura cinematográfica, una forma de arte que es totalmente nueva para la época. Estas primeras películas representan hechos cotidianos, normalmente con planos únicos y generales. La cámara se mantiene inmóvil durante la grabación y normalmente las imágenes suelen ser similares a las de la visión humana.

La importancia de las películas de estos inicios no se centra en la narrativa de la historia que se representa, ya que muchas veces carecen de sentido y la propia proyección de una imagen en movimiento es tan novedosa que no es necesario ir más allá para impresionar al primerizo público.

Por ejemplo, en algunas de las películas de los hermanos Lumière como *Arrival of a Train* o *La ciotat* (1896), al proyectarlas, el público llega a confundir por completo el espacio

que delimita el cuadro y el existente fuera de campo, haciéndoles llegar a tales niveles sensoriales que confunden la proyección con la realidad. Noël Burch, teórico, crítico, director y montador de cine estadounidense, divide el montaje en dos modos de representación; el institucional y el primitivo, siendo de esta segunda vertiente el expuesto ejemplo de los Lumière, que no plantea una estructura narrativa de planteamiento, nudo y desenlace pero hace predominar el espectáculo por encima de ello.



Fig. 3.2.1. Fotograma de *Arrival of a Train at La Ciotat* (Hermanos Lumière.1896).

3.2.1. Modo de Representación Primitivo (*MRP*).

Como se ha mencionado, Noël Burch es quien establece esta diferencia entre los dos modos de representación cinematográfica, aunque es a partir de uno de ellos de donde se genera el otro.

El *MRP* tiene lugar –aproximadamente– entre 1895 y 1905, cuando los primeros inicios del cine y con las cortas producciones documentales y experimentales de los hermanos Lumière, George Méliès y Edwin Stanton Porter que, a causa de sus pequeñas e individuales innovaciones, más adelante y a través de nuevos cineastas, hacen surgir nuevos lenguajes.

Este modo de representación se caracteriza por utilizar un lenguaje cinematográfico muy básico, similar a lo que hoy en día podría considerarse una representación teatral. Como características propias de este lenguaje se destaca la siguiente lista.

- **Cámara fija.** Los planos se representan sin hacer ningún tipo de movimiento con la cámara. Queda fija durante toda la representación de la acción.
- **Plano general.** Todos los planos son generales, la poca cultura cinematográfica del público del momento requiere de ello. Un primer plano de una persona se asimila a una cabeza flotante, cosa que –por ahora– causa mucho revuelo. Se intenta dar la visión más cercana posible a la del ojo humano.
- **Acciones en bloque.** Las acciones se representan todas dentro de un mismo tiro de cámara, no hay ningún tipo de montaje paralelo entre planos. Toda la actuación se lleva a cabo en un mismo bloque.
- **Entrada y salida lateral.** Viene dado por el uso de planos generales. Si un personaje acaba su intervención en la acción debe salir del plano de alguna manera y la forma de hacerlo es por los laterales de la imagen, como cuando un personaje sale del escenario en el teatro.
- **Telón de fondo.** Se utiliza este recurso para dar profundidad en la contextualización del lugar donde la acción se representa.
- **Luz cenital.** Es la forma de iluminar la escena que se usa en estos inicios. También viene influido por el uso del plano general y la estrecha similitud con la representación teatral de este tipo lenguaje cinematográfico.

Siendo esta la base sobre la que Burch establece el *MRP*, los autores más destacados de esta corriente, por su parte –sea por causas involuntarias, intencionadas o experimentales– aportan pequeños avances en este modo que acabarán dando lugar al *MRI*.

3.2.1.1. George Méliès (1861 - 1938).

Conocido por su anterior fama como ilusionista, Méliès es pionero en empezar a aplicar ese ilusionismo mediante trucajes en el cine creando efectos especiales en sus películas como son explosiones, desapariciones y otras ilusiones visuales a partir de las que también

se le acaba conociendo como “el mago del cine”, aunque en realidad descubre la magia de estos trucos gracias a un error técnico, el *stop trick*³.

En una de sus películas, mientras el propio Méliès está rodando el tráfico de las calles de París, hay un momento en que la cinta de película se le atasca en la cámara, lo que le obliga a detener el rodaje unos instantes para arreglar el incidente. Después de solucionarlo sigue grabando la escena. Más tarde, al proyectarla, Méliès tiene la ilusión óptica de ver transformarse un autobús en un coche fúnebre, ya que después de haber parado a arreglar el incidente durante el rodaje, al volver a captar las imágenes, justo en el lugar donde se situaba un autobús ahora hay un coche fúnebre.

Este tipo de técnicas las aplica posteriormente en varias de sus películas como *Le Voyage dans la Lune* (1902) o *Le Voyage à travers l'impossible* (1904), inspiradas en las novelas de Julio Verne, donde se utilizan muchos de estos trucos. Dichas películas han acabado considerándose las más importantes e influyentes del cine de ciencia ficción.



Figura 3.2.1.1.1. Fotograma de *Le Voyage dans la Lune* (Méliès, George. 1902).

³ La técnica denominada como *stop trick* consiste en realizar la grabación de un plano con una acción que se desee representar hasta que dicha acción finalice. Después de esto se detiene la cámara y –sin moverla de lugar– se modifica la situación de los elementos que aparecen dentro del cuadro o simplemente se quitan, dejando vacío el lugar que ocupan para crear una ilusión óptica de desaparición con la historia que se quiera representar. Méliès lo usa sobretodo para hacer desaparecer personas a modo de truco de magia, igual que cuando un mago hace desaparecer al acompañante que lo apoya y acompaña durante sus funciones.

Podría decirse entonces que Méliès es el primer cineasta que utiliza el montaje narrativamente haciendo un uso muy técnico en lo que al ejercicio de la edición se refiere, con la posibilidad de poder acabar creando las primeras ilusiones ópticas en el cine a través de un elemento tan básico como es el corte. Podría también considerarse que él es quien – como consecuencia de su obra– genera el famoso término conocido hoy en día como “la magia del montaje”. Pero aún así no es el único en hacer un uso narrativo del montaje cinematográfico.

3.2.1.2. Edwin Stanton Porter (1870 - 1941).

Edwin S. Porter consolida la narrativa en el arte cinematográfico de la época. Igual que Méliès usa trucajes y hace uso del *tableau vivant*⁴, con Porter –aunque las acciones siguen ocurriendo de cara al espectador– tanto el montaje como la propia toma de las imágenes empieza a tener un sentido más narrativo.

Porter es uno de los cineastas de la Escuela de Brighton, quienes establecen las bases de la narrativa del lenguaje cinematográfico haciendo un uso más dinámico de la cámara, aportando nuevos ángulos y puntos de vista que dotan de expresividad al cine e incluso siguiendo a los actores con la cámara, cosa que da rienda suelta a la interpretación y movimientos de los actores, ya que hasta ahora el espacio actoral se limitaba al cuadro fijo que capta la cámara una vez plantada.

Una de sus obras maestras es *Life of an American fireman* (1902), película pionera en el uso del montaje paralelo, creada con una recopilación de imágenes de archivo totalmente documentales y escenas dramáticas rodadas por el propio Porter que, posteriormente, monta paralelamente creando una narración a partir de dos puntos de vista –uno interior y otro exterior– sobre el incendio de una vivienda. Además también aporta cierta continuidad temporal y lógica en cuanto al desarrollo narrativo, que ayuda a establecer el plano como unidad incompleta –pero necesaria– en la historia para contarla en su totalidad en relación a otros planos; una de las bases fundamentales del montaje cinematográfico.

⁴ Termino del francés cuya traducción al español sería “cuadro vivo”. Con esta técnica suele mostrarse la acción o la historia plantando la cámara en un punto y dejándola fija durante toda la representación. En ese mismo cuadro es donde se narra la película hasta cambiar de escenario o lugar dentro de la historia.

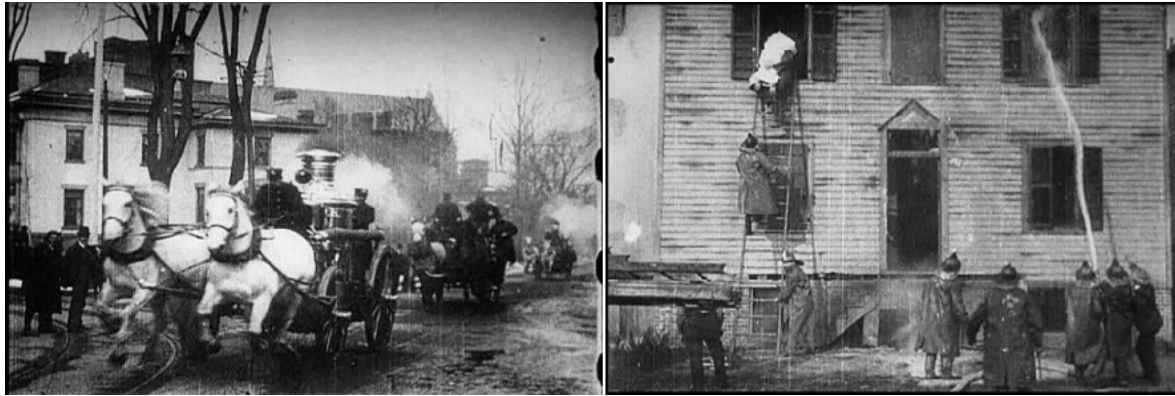


Figura 3.2.1.2.1. Fotogramas de *Life of an American fireman* (Porter, Edwin Stanton. 1902).

Porter culmina en 1903 con su película *The great train robbery*, la primera gran obra dentro del género de ficción en el cine americano y del género del western. Con ella se introduce el uso de diferentes ángulos de cámara, como –por ejemplo– una escena donde esta se sitúa encima de un tren, moviéndose sobre las vías como si de un gran *travelling*⁵ se tratara, o el último plano; un hombre que dispara con un revolver hacia la cámara.



Fig. 3.2.1.2.2. Fotograma de *The great train robbery* (Porter, Edwin Stanton. 1903).

⁵ El *travelling* es la técnica con la que se crea un movimiento de cámara a partir de colocarla sobre unos raíles y moverla hacia adelante (*travelling-in*) o hacia atrás (*travelling-out*), para crear cierto dramatismo en la historia representada.

La Escuela de Brighton aporta al cine muchas de las técnicas y recursos narrativos que hoy en día se entienden casi de manera subconsciente. Es a partir de este movimiento cuando se empiezan a emplear, no sólo diferentes ángulos y puntos de vista sobre una misma situación, sino que también se introduce el uso de planos y contra-planos que alejan al cine de esa representación tan cercana a la de una obra teatral con el uso de la cámara fija, acercándolo a un nuevo lenguaje cinematográfico.

3.2.2. Modo de Representación Institucional (*MRI*).

Gracias a esas pequeñas innovaciones que aparecen dentro del calificado modo de representación primitivo y que hacen avanzar al cine tanto en técnica como en narrativa, Noël Burch establece un nuevo modo de representación que denomina como “institucional”. La manipulación de las imágenes en las películas de autores como Méliès o Porter acaban dando paso a un nuevo lenguaje audiovisual más complejo en comparación a lo que se da previamente hasta ese momento. En la siguiente lista se resumen algunas de las características de este *MRI*.

- **Raccord:** Se empieza a crear una continuidad espacial y temporal con el montaje, con lo que también se empieza a instaurar la regla del corte invisible. Griffith es el fundador de las leyes de continuidad básicas del cine moderno. Empieza a usar planos de establecimiento, contra-planos y usa el aire y la dirección de miradas como elemento de continuidad en las acciones, lo que hace surgir la regla del eje de 180° como continuidad espacial.
- **Persecuciones:** Se hace uso de escenas de persecución, escenas con un alto sentido de continuidad. También se pueden identificar como escenas de salvación en el último minuto.
- **Ritmo:** Con el *MRI* se mejora en la técnica del montaje en paralelo. Hasta este momento el ritmo consiste en explicar una acción desde dos puntos de vista pero con este nuevo modo de representación, a estas escenas en paralelo, se les dota de un sentido narrativo del ritmo más adecuado al lenguaje cinematográfico.
- **Nuevas tipologías:** Frente al *MRP*, aquí se establecen nuevas tipologías de planos y formas de montaje que introducen el uso de planos medios y primeros planos en

la narración, así como el uso del *flashback*⁶, *travelling*, fundidos y el uso de otros elementos de cámara como la apertura de los objetivos que se utilizan.

Burch, haciendo referencia a estos aspectos, marca la diferencia entre el lenguaje primitivo y el lenguaje institucional en la representación cinematográfica y –de la misma forma que hay autores representativos en el *MRP*– el *MRI* tampoco carece de ellos.

3.2.2.1. David Wark Griffith (1875 - 1948).

Inspirado por las bases establecidas por la Escuela de Brighton en el lenguaje cinematográfico, David Wark Griffith, es quien acaba confluyendo todas esas técnicas narrativas y trucajes en sus películas, cosa que –posteriormente a él– hace que se le acabe reconociendo como “el padre del cine moderno”, pues marca un antes y un después en el modo de representación cinematográfica.

Antes de él, con cineastas como los hermanos Lumière, George Méliès o Edwin S. Porter, el lenguaje cinematográfico es escasamente básico, aunque también cabe decir que muy experimental para la época. Con Griffith se genera un modo de representación cinematográfica más avanzado.

Una de las obras más destacadas del autor, *The Birth of a Nation* (1915), se considera el primer largometraje presente en la historia del cine, ya que hasta este momento todas las producciones tienen una duración cercana a los diez o quince minutos mientras que Griffith es capaz de construir una historia de más de dos horas y media. Con esta película consigue crear un sistema narrativo y coherente con todos los elementos técnicos surgidos previamente a él, los crea creando una narrativa fílmica sólida y ya comprendida por parte del público. Aunque, tras su estreno, la película recibe duras críticas por el tono racista que tiene, es –igualmente– el gran éxito del momento que años después se acaba convirtiendo en la base del cine narrativo clásico.

Un año más tarde Griffith se aventura dirigiendo *Intolerance* (1916), una superproducción de dos millones de dólares para la que contrata a miles de figurantes y usando enormes decorados además de superar en tiempo su anterior película, *The Birth of a Nation* (1915),

⁶ Técnica narrativa en la que se cuenta un hecho que ha tenido lugar antes de la historia principal que tiene una relación directa con esta.

con más de tres horas de proyección. La película pretende representar la intolerancia a lo largo de la historia de la humanidad, dividiéndose en cuatro capítulos que cuentan –cada uno de forma independiente– diferentes historias relacionadas con esta idea y contextualizadas en diferentes geografías y épocas.

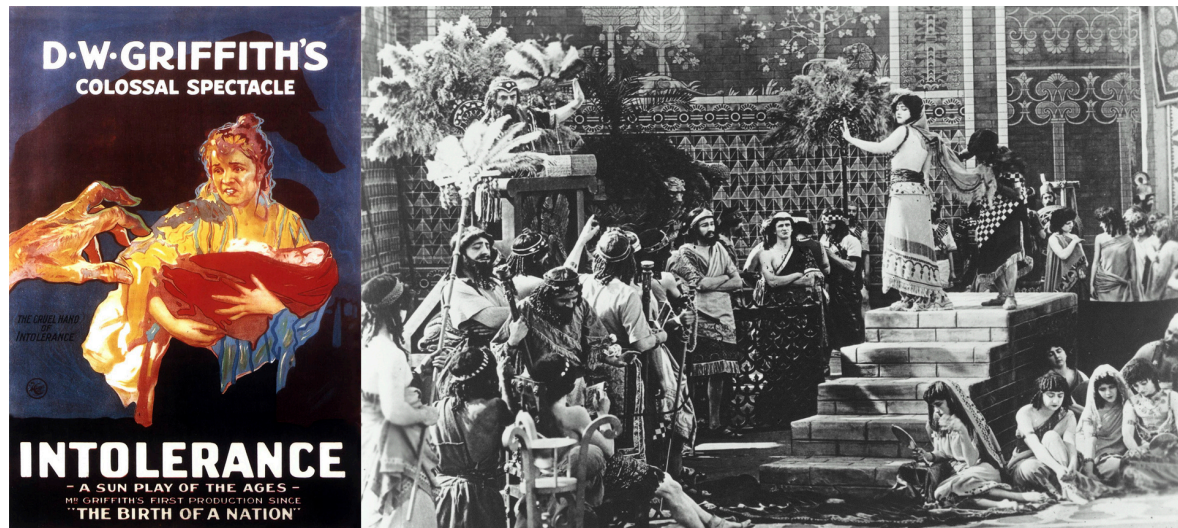


Fig. 3.2.2.1.1. Cartel y fotograma de *Intolerance* (Griffith, David Wark. 1916).

Años más tarde, *Intolerance* (Griffith, David Wark. 1916) acaba siendo de gran influencia para el cine ruso y la creación de una nueva corriente cinematográfica a pesar de que en el momento de su estreno sea un increíble fracaso a causa de ser demasiado avanzada a su tiempo. Aún así, la película se considera hoy en día una de las grandes obras del cine por su carácter narrativo tan marcado.

3.2.3. Lev Vladímirovich Kuleshov (1899 - 1970).

Habiendo establecido ya que el montaje es una técnica esencial para dotar a las películas de un significado y sentido narrativo, Kuleshov –pionero entre los cineastas del cine soviético– lleva a cabo varios experimentos con los que constata la eficacia del corte relacional entre planos, estableciendo conexiones gracias a la intervención del montaje.

El autor cree en el montaje como el elemento clave del cine para dotar de fuerza narrativa a las películas creando un lenguaje a través de la relación de imágenes, pues, a falta de material filmico, Kuleshov confía en el *remontaje*⁷ y la reinvención del propio material

⁷ Consiste en montar la película de diferente manera para tratar de poder transmitir una idea.

rodado, fragmentándolo y reconstruyéndolo para llegar a transmitir la idea o sensación que se desea en el espectador. A su modo de ver, los fotogramas de una película son como las letras de una palabra; cada una dota de sentido al bloque conjunto que visualizamos pero individualmente carecen de un sentido firme. Kuleshov también cree que la forma en que se representan las cosas es incluso más importante que el contenido, pues el contenido puede interpretarse de diferentes maneras a través de la forma.

Entre los experimentos llevados a cabo por Kuleshov destacan sobretodo tres que posteriormente acaban reconociéndose como la esencia del montaje cinematográfico: la “mujer ideal”, la “geografía creativa” y –el más conocido– el “efecto Kuleshov”.

- **Mujer ideal.** Aunque no se conservan testimonios documentales del resultado del experimento, en él, Kuleshov pretende crear una figura ideal de la mujer haciendo uso de superposiciones de primeros planos de cuerpos de diferentes mujeres.
- **Geografía creativa.** Este experimento, igual que las transformaciones de Méliès, se descubre a partir de un percance durante el rodaje de *El proyecto del ingeniero Prait* (Kuleshov, Lev Vladímirovich. 1918). El descubrimiento se da gracias a la falta de material para contar la historia, para lo que se requiere de varios planos de los personajes mirando unos postes de electricidad. Como no es posible rodar la acción en un único plano, Kuleshov acaba descubriendo que puede conseguir el mismo efecto grabando por separado ambos motivos; por una parte los personajes, dirigiendo sus miradas fuera del cuadro; y por otra los postes, rodando en diferentes zonas de Moscú. Gracias a ello Kuleshov descubre la posibilidad de crear una geografía inexistente en la realidad a través del montaje yuxtaponiendo imágenes rodadas en distantes localizaciones que relacionadas crean un espacio existente en la ficción.
- **El efecto Kuleshov.** Este experimento demuestra la importancia del montaje en el mundo cinematográfico. En él se trata de dotar de diferentes significados a un mismo plano en el que entre medio se le insertan otros distintos, variando según avanza el experimento. El plano al que se trata de cargar de significado es un primer plano de un hombre inexpresivo que aparece al inicio y al final de la secuencia, y en el intervalo de en medio las diferentes imágenes, haciendo un total de tres pruebas. La primera; una imagen de un plato de comida que, al proyectarse

la secuencia completa, el público percibe el hambre del personaje. La segunda; una niña en un ataúd, lo que genera una sensación de tristeza en los espectadores. Y la tercera; una chica joven, que se interpreta como una atracción para el hombre.

Con este último experimento Kuleshov afirma que el montaje es el elemento más importante en la narrativa de una película. Según la forma en que se combinen ciertas imágenes dentro de una secuencia se hace partícipe al espectador, quien libremente dota a las imágenes de significado y las interpreta de manera relacional creando una secuencia con una u otra connotación.

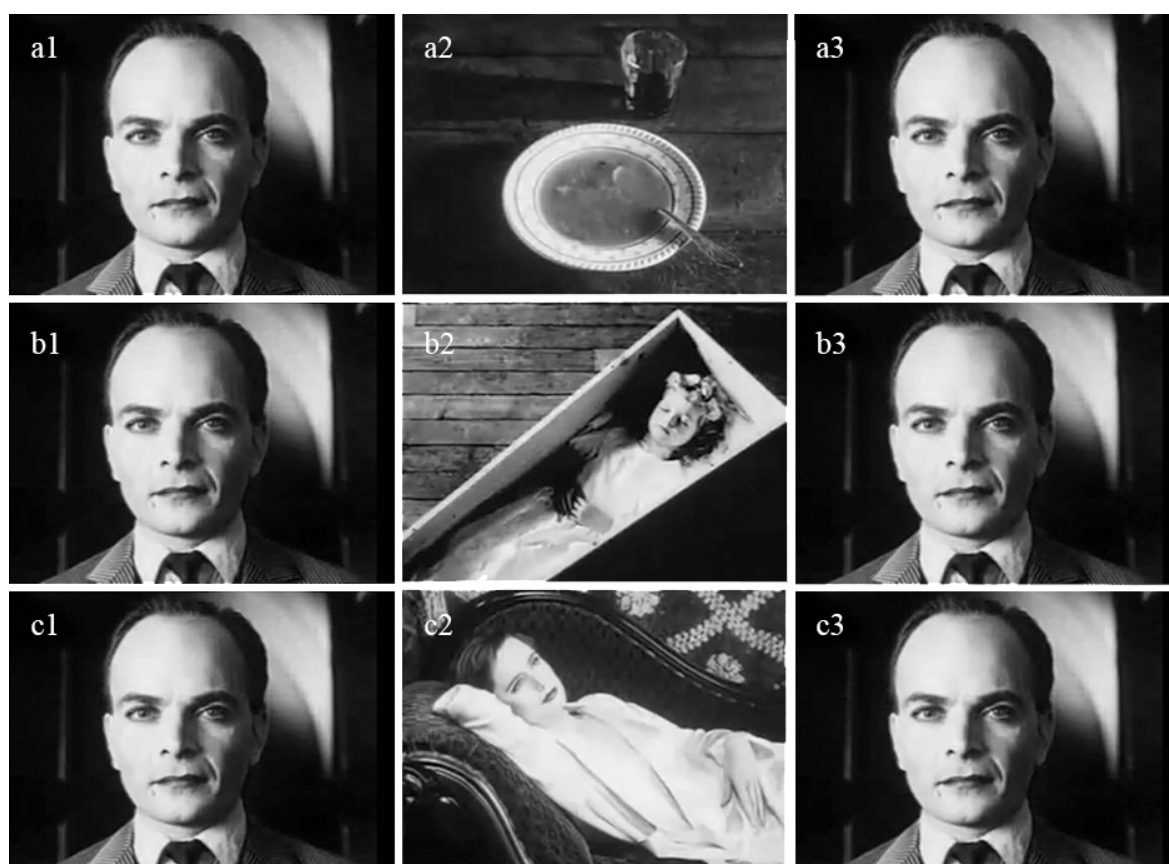


Fig. 3.2.3.1. Efecto Kuleshov. Elaboración propia.

8

⁸ Se añaden a la figura las siguientes numeraciones para guiar al lector; siendo *a*, *b* y *c* diferentes series independientes en el experimento de Kuleshov y 1, 2 y 3 los fotogramas correspondientes al orden de lectura. En los tres casos se lee de izquierda a derecha y cada línea de fotografías actúa independientemente al resto. Ejemplo: *a1 + a2 + a3*.

3.2.4. Vsévolod Ilariónovich Pudovkin (1893 - 1953).

Como se ha visto con Kuleshov, el significado de las imágenes se da en el simple detalle de cómo se muestran, cosa que se puede extrapolar a la producción de un montaje de un producto cinematográfico completo.

Pudovkin se sumerge en este tipo de realización del montaje usando diferentes tipos de planos que especifica desde el mismo guion, intentando alejarse del plano general e introducir el uso del plano detalle. Desde su punto de vista, el dramatismo se crea dando intensidad a los pequeños detalles, que son los que construyen la historia, las sensaciones y las emociones en el espectador.

El denominado “montaje constructivo” de Pudovkin da prioridad al cómo se cuenta la historia por delante de la misma. El autor entiende que existen diferentes tipos de montaje según el proceso creativo de cada producción.

- **Montaje de escenas.** Dentro de una escena se pueden ver diferentes partes, las cuales son importantes para el desarrollo de la acción que se representa en ella. De esta forma, cuando se lleva a cabo un montaje de estas características debe guiarse la atención del público hacia el contenido más relevante de cada uno de los planos que aparecen para que exista una lógica en dicho montaje. Así, se explica el principio de planificación de Pudovkin que justifica —entre otras cosas— la preparación del rodaje con, por ejemplo, el primer plano de cada escena, el cual el autor defiende que debe ser una llamada de atención al espectador en relación a lo que sucederá a continuación o en relación a la escena previa.
- **Montaje de episodios.** Este montaje hace referencia al orden en que se montan las escenas, las cuales se van agrupando y acaban formando un fragmento, en consecuencia más largo, al que se llama episodio.
- **Montaje de actos.** La sucesión de episodios acaba formando un acto en el que se construye el dramatismo de la historia que se cuenta al público.
- **Montaje de guion.** El montaje del guion acaba siendo el montaje de diversos actos. Así, se relaciona la emoción del público con el montaje y la narrativa

cinematográfica de la historia, lo que concluye en un in crescendo constante en el que se debe llegar al éxtasis en la parte final.

Por otro lado, Pudovkin divide el montaje de una manera más detallada, clasificándolo por contraste, paralelismo, similitud, sincronismo y leitmotiv.

- **Montaje por contraste.** En este tipo de montaje se intercalan planos en los que lo que se visualiza genera un gran contraste contextual.
- **Montaje por paralelismo.** Se combinan de forma paralela diferentes acciones producidas por diferentes personajes sin relación alguna, ni en espacio ni en tiempo, alternando las historias entre sí.
- **Montaje por similitud.** Se produce cuando las imágenes son similares entre sí y además se genera una conexión simbólica entre ellas que hace surgir una reflexión en el espectador. Un buen ejemplo es el famoso corte de la película *2001: Space odyssey* (Kubrick, Stanley. 1968), que genera un simbolismo gracias a las formas cilíndricas del hueso que se lanza al aire y de la nave espacial que va a continuación, creando una gran elipsis temporal entre una imagen y otra que a la vez establece una conexión evolutiva entre ambas, estética y simbólicamente.
- **Montaje por sincronismo.** Igual que en el montaje por paralelismo, se combinan de forma paralela diferentes acciones producidas por diferentes personajes pero teniendo relación en tiempo y/o espacio. Por ejemplo, en la famosa secuencia del bautizo de *The Godfather* (Coppola, Francis F. 1972) se combinan acciones relacionadas en la historia y que ocurren al mismo tiempo.
- **Montaje por leitmotiv.** Consiste en crear un montaje acentuando la idea principal, repitiéndolo de la misma manera que un estribillo en una canción. Puede ser un sonido o una acción que se remarque durante la película, de manera que deja entrever que sucederá a continuación.

Gracias a estas dos clasificaciones, se puede ver como Pudovkin hace un uso del montaje de manera que este le permite crear una psicología ilustrativa y emoción en el espectador. Le permite crear un tono épico y sinfónico con el que pasa de lo más general a lo más íntimo en referencia a sus personajes.

3.2.5. Serguéi Mijáilovich Eisenstein (1898 - 1948).

Una vez expuestas las clasificaciones sobre el montaje cinematográfico que hace Pudovkin, Eisenstein –desde una posición opuesta– hace la suya propia.

Eisenstein concibe el montaje de una manera más dialéctica en comparación a Pudovkin. El autor busca la participación activa del espectador, quien debe involucrarse en la película de la misma forma que el director hace al crearla. El montaje, para Eisenstein, no puede basarse únicamente en el significado que un plano puede traer consigo mismo, ya que – para él– la narrativa cinematográfica es un bloque conjunto que debe trabajarse equitativamente de principio a fin, dotándolo de un lenguaje específico y adaptado a cada película.

Frente a las clasificaciones que establece Pudovkin sobre el montaje, sobretudo en referencia a la principal clasificación del montaje constructivo, Eisenstein propone una propia, en la que se basa en diferentes criterios.

- **Montaje métrico.** Tiempo. Consiste en un montaje basado en la longitud temporal de los planos y fragmentos, creando un ritmo equivalente al compás musical en una canción.
- **Montaje rítmico.** Tiempo y contenido. Este tipo de montaje se establece a partir de un montaje métrico combinado con la información que aparece en los planos, creando un corte entre imágenes que mantienen una continuidad visual que indique al espectador dónde se encuentra respecto a la acción.
- **Montaje tonal.** Tiempo, contenido y emociones. Es un montaje situado en una etapa superior al montaje rítmico. Se añade el uso de diferentes sonidos, movimiento y música para crear sensaciones en el espectador y reforzar la imagen y su significado.
- **Montaje armónico.** Tiempo, contenido y varios niveles emocionales. Igual que el tonal, busca transmitir emociones. Este, en cambio, analiza colectivamente las características de cada fragmento como el tono y el ritmo, con lo que se pretende llegar a una armonía visual.

- **Montaje intelectual.** Tiempo, contenido, varios niveles emocionales y yuxtaposición de conceptos. Este montaje sirve para dar cohesión y sentido a los planos individualmente que, uniéndolos, acaban formando un objetivo concreto. A cada plano que aparece se dota de más significado al anterior, con lo que al confrontar las imágenes se puede llegar a crear sensaciones y emociones aún más marcadas en el espectador.

Con esto, Eisenstein aporta al clásico esquema narrativo de inicio–nudo–desenlace del entorno cinematográfico una nueva visión desde la que, utilizando diferentes planos en contraposición, crea un nuevo lenguaje narrativo sobre la historia para establecer una coherencia durante su proyección haciendo uso del montaje.

3.3. El montaje clásico.

Una vez analizados los orígenes del montaje cinematográfico, se procede a profundizar en un propio marco teórico sobre el tipo de montaje llevado a cabo en *DHAMMA*. Aunque hay algunas excepciones, el uso del montaje clásico es lo que marca la concepción del montaje del capítulo piloto, por lo que se cree conveniente añadir un tercer apartado para profundizar en esta materia.

Uno de los montadores más reconocidos en la historia moderna del cine es Walter Murch, montador de grandes películas de culto como son *The Conversation* (Coppola, Francis F. 1974), *Apocalypse Now* (Coppola, Francis F. 1979), *Ghost* (Zucker, Jerry. 1990), *The Godfather: Part III* (Coppola, Francis F. 1990), o *The English Patient* (Minghella, Anthony. 1996), quien –además– es el autor de importantes *remontajes* como *The Godfather Trilogy: 1901-1980* (Coppola, Francis F. 1992), donde se unen las tres películas anteriores en una sola, o *Touch of Evil* (Welles, Orson. 1998), donde Murch intenta seguir fielmente las notas que el director –Orson Welles– deja escritas después de haber visto tan sólo una vez su película ya montada.

Murch deja referencia de sus impresiones sobre el montaje cinematográfico en *In the Blink of an Eye* (1995) y en *The Conversations: Walter Murch and the art of editing film*⁹ (Ondaatje, Michael. 2004), libros a los que se recurrirá reiterativamente para reforzar este apartado a través de las reflexiones y teorías que Murch deja plasmadas en ambos libros.

3.3.1. El corte invisible según Walter Murch.

De esta manera, se puede definir el montaje clásico como aquella forma de montaje que trata de ser invisible durante la visualización de una película queriendo mantener la atención del espectador en la historia narrada, pasando a ocultar el trabajo del montador a ojos del público de forma que este no pierda el hilo narrativo durante la proyección.

Murch explica esa invisibilidad del montaje cinematográfico como el mantenimiento de una continuidad visual y narrativa dentro de la película que, a pesar de la presencia del corte entre un plano y el siguiente, pasa a ser totalmente imperceptible para el espectador. En la primera conversación de *“The Conversations”* (Ondaatje, Michael. 2004. p. 50) él mismo lo explica haciendo la siguiente comparación:

Stand about eight to ten inches from a mirror and look at your left eye. Now look at your right eye, and then back at your left eye. Do this five or six times in quick succession. You will not notice any movement – your eyes will seem to be completely still. (...) with every movement of your eyes, an invisible editor is at work, cutting out the bad bits before we can ever seen them.

Haciendo referencia a la dirección de la mirada del espectador dentro del cuadro, Murch explica la importancia del montaje. El corte debe dar importancia a ese punto de la imagen que llama la atención de nuestra vista, ya que puede cambiar durante la reproducción de dicha imagen, siendo un punto en el inicio y otro distinto al finalizar. Murch –en esta misma primera conversación de *“The Conversations”* (Ondaatje, Michael. 2004. p. 41)–, establece que, si no se tiene en cuenta este aspecto, el corte realizado tendrá que rectificarse a causa de su mal funcionamiento en la película, pues es más fácil mantener esa invisibilidad, o dicho de otra manera, es más fácil mantener la atención del espectador si en

⁹ Para crear una lectura más llevadera y a modo de abreviación, de ahora en adelante esta obra se citará como *“The Conversations”* en lugar de *“The Conversations: Walter Murch and the art of editing film”*, nombre que aparece en esta primera referencia al libro.

la imagen siguiente a la visualizada, en ese punto en el que se sitúa la mirada del público, dentro del cuadro, se encuentra en la misma posición o –al menos– cercano a ella.

After each cut it takes a few milliseconds for the audience to discover where they should now be looking. If you don't carry their focus of interest across the cut points, if you make them search at every cut, they become disoriented and annoyed, without knowing why.

Con esta explicación se introduce el concepto del “salto”.

En términos de montaje, el “salto” se refiere al hecho de la visibilidad del montaje. Se puede dar por varias causas pero todas se relacionan con la continuidad visual. En este punto en que el montaje llega a ser visible para el espectador y salta a la vista, empieza a perderse la atención por la película y –como Murch explica– puede llevar a la desorientación del público sin que haya una razón claramente evidente con la que pueda relacionarse. A partir de esto se podría llegar a deducir que, por ejemplo, el cambio de una escena a otra podría desorientar al espectador continuamente y que nunca acabaría de fijar la atención en la película y, por lo tanto, no llegar nunca al éxito. En *In the Blink of an Eye* (Murch, Walter. 1995. p. 7), el autor, comparando a los espectadores de una película con las abejas de un panal, explica porqué esto no ocurre.

A beehive can apparently be moved two inches each night without disorienting the bees the next morning. Surprisingly, if it is moved two miles, the bees also have no problem: They are forced by the total displacement of their environment to re-orient their sense of direction, which they can do easily enough. But if the hive is moved two yards, the bees will become fatally confused. The environment does not seem different to them, so they do not re-orient themselves, and as a result, they will not recognize their own hive when they return from foraging, hovering instead in the empty space where the hive used to be, while the hive itself sits just two yards away.

Murch no identifica el problema en que el montaje pueda ser visible en momentos como un cambio de escena. Afirma que el cambio llega a ser tan notorio que crea un salto en la mente del espectador, llevándolo del espacio anterior a uno nuevo totalmente distinto que interpreta como una nueva situación.

3.3.2. El ritmo en el montaje.

Un corte viene determinado, no sólo por su invisibilidad, sino también por la lectura de dicho corte. El espectador, al ver una película, hace una lectura a cada imagen que ve y, esa lectura, debe adaptarse al tiempo justo y necesario para interpretar esa imagen.

Murch trata de acercarse a la idea del ritmo en el montaje a partir del punto final del plano, donde se sitúa el corte y donde se sitúa el nuevo plano, que debe, si no reforzar, complementar la narrativa con el plano anterior, el cual hace lo mismo con el plano anterior a él y así sucesivamente. En *In the Blink of an Eye* (Murch, Walter. 1995. p. 18), el autor establece una de sus más influyentes teorías en el cine moderno, *The Rule of Six*, donde clasifica la importancia de la creación del corte a partir de seis criterios, ordenados de mayor a menor importancia de la siguiente manera.

1) <i>Emotion</i>	51%
2) <i>Story</i>	23%
3) <i>Rhythm</i>	10%
4) <i>Eye-trace</i>	7%
5) <i>Two-dimensional plane of screen</i>	5%
6) <i>Three-dimensional space of action</i>	4%

Es notable cómo Murch da más de la mitad del tanto por ciento en importancia a la emoción que el espectador siente en el momento en que se realiza un corte, seguida de que el propio corte haga avanzar la narración en la película. En tercera posición, aunque en primera en cuanto a lo que técnicamente se refiere, se encuentra el ritmo, al que Murch –en relación al corte– caracteriza como un elemento que debe ocurrir en el momento justo y necesario para la película y no otro en distinto. Después se centra en la dirección de la mirada del espectador dentro del cuadro, aspecto ya descrito anteriormente, y, por último, la gramática presente en la imagen y el espacio real en el que ocurre la acción.¹⁰

Estas mismas conexiones entre planos pueden darse de la misma manera entre escenas y/o secuencias de la película. Esa atención que se quiere hacer brotar o, según el momento, mantener en el espectador, no sólo puede perderse a partir de una mala decisión sobre

¹⁰ Con esta nota, a modo de aviso, se pretende remarcar la importancia de estos seis criterios, ya que aparecerán aplicados más adelante.

dónde realizar un corte o dónde añadir o suprimir una imagen, también puede ocurrir a partir de una mala decisión en la selección del material en relación a las escenas. Normalmente, cuando ocurren este tipo de errores, acaba creándose una confusión en el espectador sobre la trama que no ayuda a seguir bien el argumento y le hace perderse en la situación, cosa que hace perder –también– la atención y el interés.

El problema viene dado, sobretodo, cuando una de estas escenas funciona narrativamente por si sola pero en conexión al resto aparta la atención de la trama principal, en ese caso se pierde el ritmo en el montaje, que se refleja de la misma manera en el público. Eleanor Coppola, cineasta y mujer de Francis Ford Coppola, en su propio libro *Notes on the Making of Apocalypse Now* (1995), reflexiona sobre esto con un anécdota que tiene lugar durante la realización de *Apocalypse Now* (Coppola, Francis F. 1979), reflexión citada en “*The Conversations*” (Ondaatje, Michael. 2004. p. 4) en la introducción previa a la primera conversación que el autor mantiene con Murch.

I heard the French plantation scene is definitely out of the picture. It never seemed to fit right. I am one of the people who liked it, but it did stop the flow of Willard's journey. (...) The hundreds of thousands of dollars spent on the set and the cast flown in from France. Now the whole thing will end up as a roll of celluloid in a vault somewhere.

La autora cuenta el problema narrativo de dicha escena en la película, que –individualmente– funciona pero hace que la historia de uno de los personajes se detenga y, de todas formas, no ayuda a contar con más claridad el conjunto de la película.

Este es uno de los problemas que deben identificarse durante la realización de un montaje cinematográfico, pues si no se detecta podría cambiar la película completamente y quitar significado a aquello en lo que se quiere remarcarlo. Además, al eliminar una escena debe ignorarse el hecho del esfuerzo empleado por el equipo técnico durante el rodaje e incluso la inversión temporal y monetaria, ya que, aunque sea de gran importancia, puede estropear la película por completo.

Finalmente no acaba del todo así, pues la escena se añade en *Apocalypse Now Redux* (Coppola, Francis F. 2001), remontaje de *Apocalypse Now* (Coppola, Francis Ford. 1979) realizado por Walter Murch.



Fig. 3.3.2.1. Fotograma de *Apocalypse Now Redux* (Coppola, Francis F. 2001).

3.3.3. El montador como último guionista.

En última instancia, aunque exista un primer guionista –el que escribe la película antes de rodarla– el montador es el último.

Durante la realización del guion se crea una cadena de cambios constante que va desde el momento inicial hasta que se cierra la fase de pre-producción. Primero, el guionista realiza varias versiones del guion hasta llegar a la que considere definitiva y, después, durante el rodaje, los mismos actores crean cambios en él, ya sea por adaptación personal o entonación, que pueden variar mínimamente. También pueden eliminarse escenas o parte del diálogo durante la fase producción por falta de tiempo o modificaciones in situ. Finalmente, después de todo este proceso, es el montador quien vuelve a crear cambios. Puede que haya que acortar en tiempo, suprimir frases en algún momento determinado a causa de algún error o por contextualización, o puede darse lo contrario; que aparezca la necesidad de volver a rodar alguna de las escenas o crear una nueva.

Es por eso que, el montador, no sólo se limita a realizar un corte de la manera más invisible posible, también tiene que crear un nuevo guion a partir de la representación e interpretación de un guion anterior con las modificaciones implícitas creadas previamente a él durante la fase de rodaje. Walter Murch, en la última conversación de “*The Conversations*” (Ondaatje, Michael. 2004. p. 280), comenta las similitudes entre un guionista y un montador.

On a moment – by – moment basis, the state of mind that you're in when you're editing is probably very similar to the state of mind the writer is in when reorganizing material he's already written, and deciding what to put in and what to truncate.

El montador debe trabajar a partir de la macro-estructura de la película y la micro-estructura de sus secuencias, lo que supone la creación de un nuevo guion y la conversión del montador en último guionista. Murch también habla de ello en la primera conversación que mantiene con el autor de *“The Conversations”* (Ondaatje, Michael. 2004. p. 32):

The editor works at both the macroscopic and the microscopic level: ranging from deciding how long precisely each shot is held, to restructuring and repositioning scenes, and sometimes to eliminating entire subplots.

3.4. Dimensiones de la producción cinematográfica.

En este apartado, a modo de propuesta personal sobre la concepción del montaje, se expone la idea de un proceso de creación cinematográfica creciente de forma exponencial en relación a las dimensiones físicas y abstractas del espacio en el que se encuentra cada producción a medida que avanza, pues la producción de una película podría compararse a manipular cada vez más dimensiones de la realidad.¹¹

Para poder explicar esta concepción sobre el montaje cinematográfico es necesario hacer un símil matemático cercano a la abstracción del campo del álgebra, pues costaría entender que un proceso creativo, como es la producción cinematográfica, se amoldara a un sistema metódico como puede ser el de las matemáticas.

3.4.1. Espacio unidimensional

Al escribir un guion, aunque es necesario hacer uso de un espacio bidimensional para escribir la historia que se quiere contar en detalle –el papel– realmente se usa una única dimensión respecto al desarrollo de la historia, que es la que determinará la gran mayoría sus aspectos; la longitud.

¹¹ Este apartado debe entenderse como un punto de vista personal que se lleva a cabo y, aunque no se pueda hallar en ninguna obra referenciada anteriormente, surge a partir de la conclusión del estudio sobre el marco teórico en el montaje cinematográfico en este trabajo, por lo que se cree conveniente añadir con un apartado propio en este mismo capítulo.

Fig. 3.4.1.1. Espacio unidimensional.

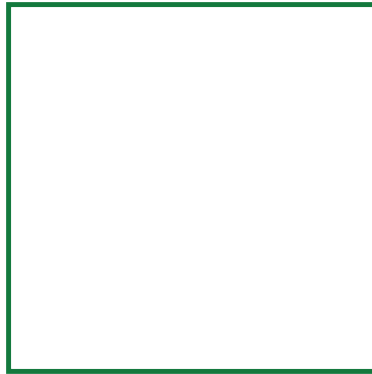


Fig. 3.4.1.2. Espacio bidimensional.

Este espacio, inevitablemente, determina muchos de los aspectos de una película. Un simple relato podría desarrollarse de tantas infinitas formas como infinitos números existen al contar, pero es la longitud lo que determina la cantidad de factores que afectan en la historia.

Un buen ejemplo de ello es la trilogía *The Matrix* (The Wachowski Brothers. 1999 - 2003). Dicha trilogía se fundamenta en el clásico concepto filosófico de Platón; la alegoría –o mito– de la caverna, que debate sobre la ficción y la realidad en relación a la percepción del mundo. Este mito, sin dejar de ser una profunda reflexión convertida por el filósofo griego a un relato ficticio, puede explicarse rápidamente con palabras, pero *The Matrix* (The Wachowski Brothers. 1999 - 2003) profundiza y hace énfasis en diferentes conflictos, personajes, espacios, situaciones y todo tipo de elementos que hacen que la historia acabe explicándose en tres películas; *The Matrix* (The Wachowski Brothers. 1999), *The Matrix Reloaded* (The Wachowski Brothers. 2003) y *The Matrix Revolutions* (The Wachowski Brothers. 2003). Dichas películas, proyectadas una detrás de otra, llegan a sumar las seis horas y cuarenta y cinco minutos de duración total, mientras que Platón –seguramente– podría explicarlo en menos de diez minutos.



Fig. 3.4.1.3. El mito de la caverna vs. *The Matrix* (Hermanos Wachowski. 1999 - 2003).
Elaboración propia.

12

Con este ejemplo se intenta demostrar que la longitud en relación a una historia determina los detalles, espacios, personajes, conflictos, relaciones, y cada uno de los elementos que se le añaden al crearla. El espacio bidimensional –el guion físico–, sin menospreciar su valor e importancia, es tan sólo una herramienta de trabajo que proyecta la historia y que aprovechamos para dejarla registrada. El espacio unidimensional es la causalidad para el espacio bidimensional.

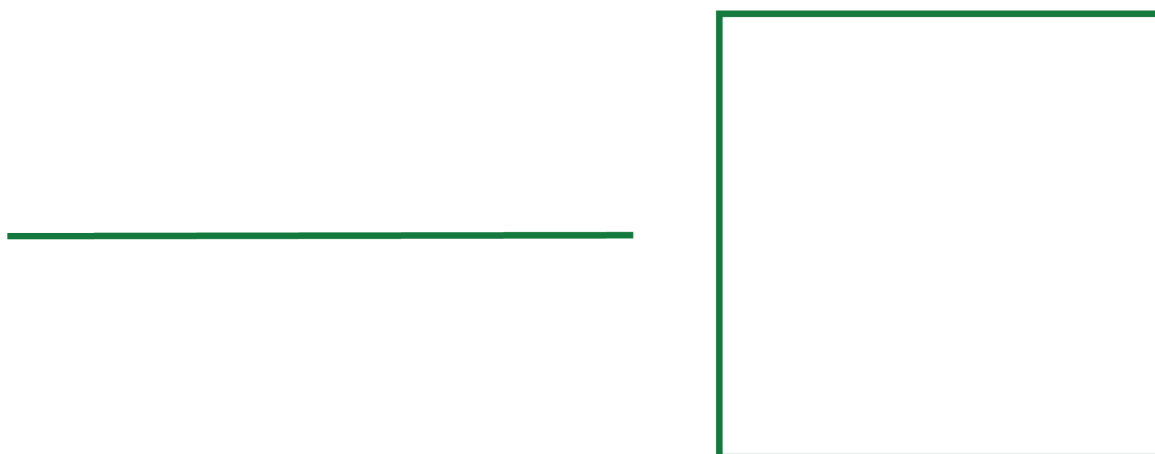


Fig. 3.4.1.4. Guionista vs. Guion. Espacio unidimensional vs. bidimensional

¹² A la izquierda; la alegoría de la caverna de Platón, resumida en una única imagen. A la derecha; los carteles promocionales de cada una de las películas de la trilogía *The Matrix* (The Wachowski Brothers. 1999 - 2003), ordenados cronológicamente.

3.4.2. Espacio tridimensional

Una vez se acaba de trabajar sobre el espacio unidimensional, habiendo cerrado ya el guion, se procede a rodar la película. En la fase de rodaje se pasa de trabajar sobre una única dimensión a trabajar sobre tres dimensiones, donde se representa físicamente la historia.

Aunque se podrían resumir estas tres dimensiones en una sola –el espacio físico– realmente se compone por tres dimensiones que lo forman; altura, anchura y profundidad. Este espacio –el set de rodaje– determina cómo se rueda la película, la composición de los planos, lo que se ve y lo que se oye, de forma que todo acaba acoplándose a él. Hasta el mismo guion se adapta a este espacio tridimensional que, por tanto, acaba sufriendo cambios que determinan la historia.

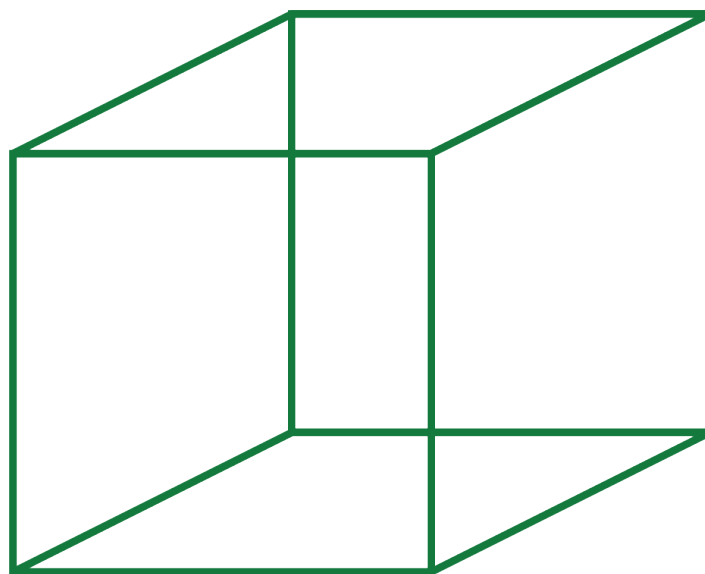


Fig. 3.4.2.1. Espacio tridimensional. Rodaje.

La curiosidad de esta representación tridimensional es, que de todas las dimensiones con las que se llega a trabajar durante la producción de una película, es la única que no necesita de una herramienta que se caracterice por trabajar sobre una *dimensionalidad* distinta. La fase de producción de una película tan sólo hace uso del espacio tridimensional, única y exclusivamente.

3.4.3. Espacio pentadimensional

Habiendo trabajado ya la historia sobre un espacio unidimensional y un espacio tridimensional, el montador, aunque al hacer la edición haga uso de una herramienta cuadrimensional; el montaje –donde es capaz de manipular el espacio (altura, anchura y profundidad) y el tiempo (la cuarta dimensión añadida)–, en realidad trabaja la película inmerso en un espacio pentadimensional.

Aunque pueda parecer poco premeditado esta tesis tiene también su propio razonamiento.¹³

Igual que un guionista hace uso de un espacio dimensional desde el que no trabaja pero que le ayuda a proyectar la historia, al montador le ocurre lo mismo, pero en vez de hacer uso de un espacio dimensional más para proyectar la historia hace uso de un espacio dimensional menos, lo que le sitúa en un espacio que comprende cinco dimensiones.¹⁴

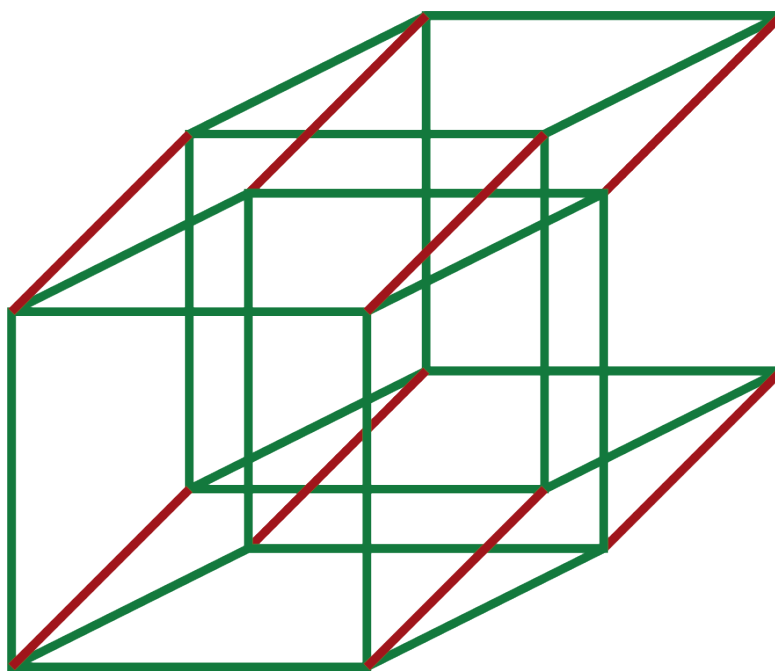


Fig. 3.4.3.1. Espacio cuadrimensional.

¹³ Se advierte al lector de que a partir de este punto la lectura se hace un tanto reiterativa. De este modo se entiende que se facilita la comprensión del texto.

¹⁴ Para poder tener referentes visuales, se establece una lista en la que se especifican los diferentes espacios dimensionales. Siendo 1; espacio unidimensional; 2: bidimensional; 3: tridimensional; 4: cuadrimensional; y 5: pentadimensional. Ordenados de arriba abajo de menor a mayor número.

La quinta dimensión, explicada desde el ámbito matemático, es un conjunto de *tuplas*¹⁵ compuesto por un total de n *números reales*¹⁶ que puede interpretarse geométricamente como un *espacio euclídeo*¹⁷ de un número n de dimensiones en el que en este caso –el valor de n – es de cinco.

Deteniendo la explicación de manera que se profundice en la valoración del significado de esta definición y traduciéndolo al proceso de producción cinematográfico, puede hacerse más comprensible. Por una parte, el conjunto de tuplas de n números reales, podría interpretarse como el conjunto de planos, sonidos, ángulos de cámara, situaciones o reacciones actorales presentes en las películas, que conforma un número total de n elementos ordenados de una forma determinada, que no es exacto y varía en cada película. Por otra parte, en un espacio euclídeo se plantean distintas *proposiciones*¹⁸ que se entienden como “evidentes” y que –mediante deducciones lógicas– hacen surgir un conjunto de nuevas propuestas que, en consecuencia, son también lógicas. Este espacio, en el entorno cinematográfico, podría transportarse al espacio en el que se sitúa el espectador y sus emociones. Los axiomas, se definirían entonces como un número n , ya que el número de emociones en los espectadores es un número incierto y variable, que se iniciaría con las proposiciones “evidentes” que el montador crea, seguido de una cadena de deducciones lógicas que se generan en cada uno de los espectadores que ven la película, haciendo surgir nuevas proposiciones creadas por los espectadores que, en consecuencia, son también lógicas. De esta forma, si se valora el número de espectadores con un número n a causa de su incertidumbre, las emociones de dichos espectadores llevan a un número de valor n^n , que si se lleva al ámbito de la crítica en relación al análisis cinematográfico acaba generando un número total de n^{n^n} .

¹⁵ Una *tupla* es una lista de elementos que sigue un determinado orden. Una secuencia.

¹⁶ Los *números reales* comprenden todos los tipos de números existentes: números racionales (negativos, cero y positivos); irracionales (como una fracción $\frac{a}{b}$); algebraicos (dados a partir de la solución de ecuaciones algebraicas); y trascendentes (como los números π , e y Ω).

¹⁷ Espacio geométrico donde se cumplen los axiomas de Euclides de la geometría en referencia a sus dimensiones.

¹⁸ Entendidas, lógica y filosóficamente como valores de verdad.

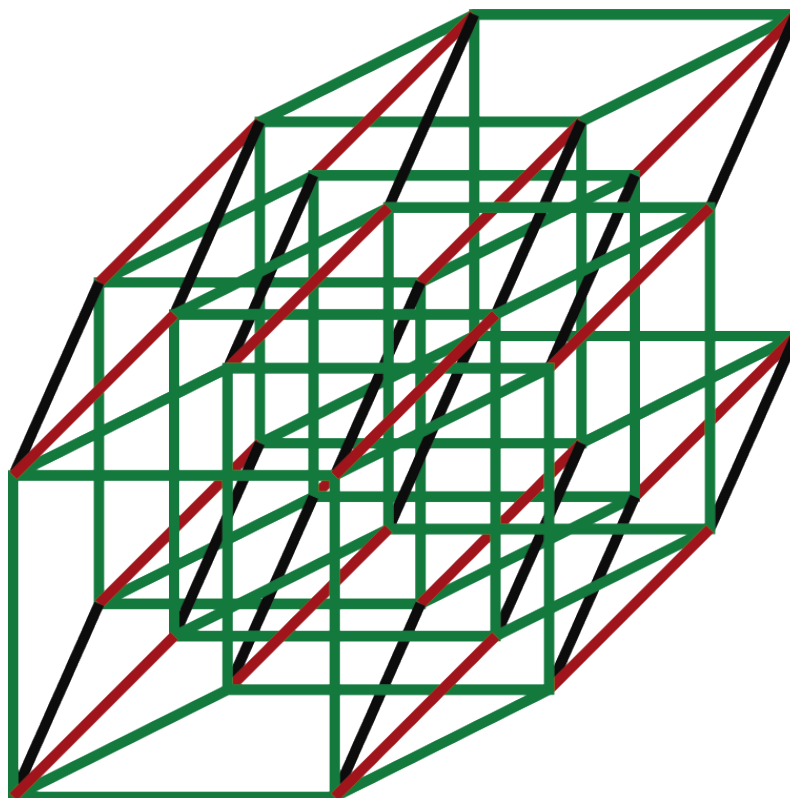


Fig. 3.4.3.2. Espacio pentadimensional.

Durante el montaje, el montador, después de haber estudiado en profundidad todo el material extraído del rodaje y teniendo en cuenta las características del propio material, lo manipula, proyectándolo en un espacio cuadrimensional –el software de edición o la pantalla–, creando una proposición “evidente” para el espectador que, con sus emociones, en cada momento de la película, le llevan a hacer un conjunto de deducciones lógicas que, al finalizar la reproducción de la película, le llevan a hacer una reflexión o crítica –una nueva proposición– que, en consecuencia, es también lógica.

Al fin y al cabo, el montador trabaja dentro de este espacio pentadimensional en el que se sitúa el espectador, pero a diferencia de este, tiene la capacidad de tomar decisiones y crearlas como propuesta. Él decide en última instancia qué se queda en la película y qué va fuera, reproduce en el espacio cuadrimensional la propuesta que ha decidido en ese espacio pentadimensional, interpretando lo que ve una y otra vez en las proposiciones “evidentes” que crea y que, al visualizarlas, le llevan a nuevas deducciones lógicas; nuevas proposiciones que le acercan al resultado final.

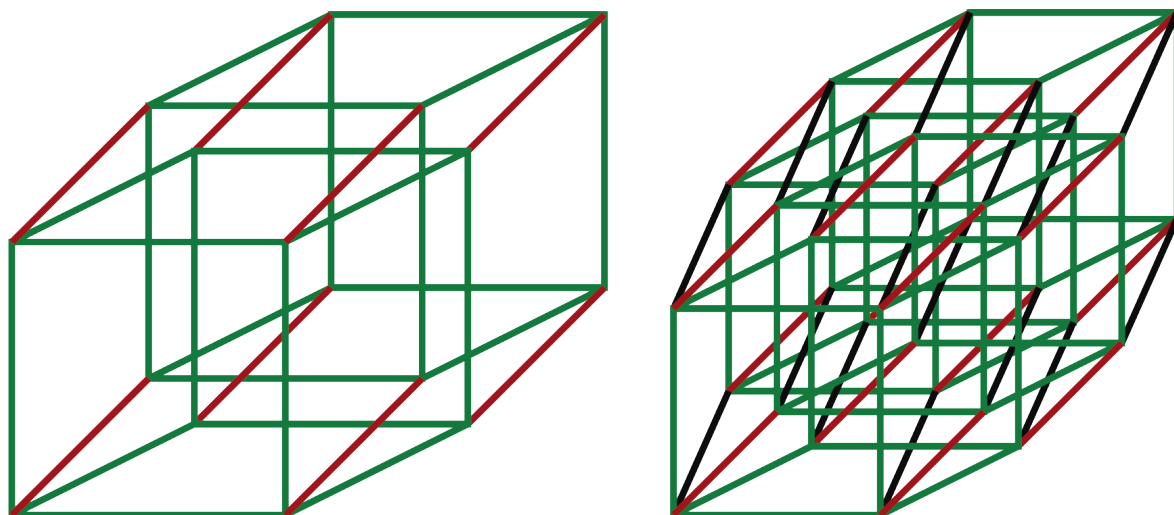


Fig. 3.4.3.3. Montaje vs. Montador. Espacio cuádrimensional vs. pentadimensional.

Por eso, al realizar un montaje, aunque se use un espacio cuádrimensional para proyectarlo, el montador trabaja desde un espacio pentadimensional, que es en el que toma las decisiones. En este aspecto es donde el montador actúa como último guionista; rehace el guion, ya que no sigue al pie de la letra ninguna fase previa a la suya –como podría ser en el rodaje–, y trabaja entre dos dimensiones, sumergiéndose en una para proyectarlo en otra, igual que el guionista.

3.5. Conclusiones.

El montador tiene en sus manos una herramienta de gran calibre, la más compleja del proceso de producción cinematográfica. El montaje le hace renovarse a sí mismo constantemente en relación a su tarea para perfeccionarla una y otra vez, teniendo en cuenta cada una de las decisiones realizadas previamente a él sobre las que toma nuevas decisiones. Tiene el privilegio de trabajar con el material que se extrae de rodaje, que ya da vida a la historia y que él tiene que montar de la manera más eficaz posible. Tiene el privilegio de trabajar desde un espacio pentadimensional, el más complejo del proceso cinematográfico y el más determinante de todos en la producción de una película, tiene el privilegio de situarse –como un guionista– entre dos dimensiones, y tiene el privilegio de tener que comprender todos los departamentos creativos de una producción, desde la dirección de actores hasta la propia sonorización del espacio, pasando por otros como pueden ser el departamento artístico o de fotografía. Estas razones son las que hacen privilegiado a un montador, aunque dicho privilegio no le abstenga de la gran

responsabilidad ligada al producto final que conlleva su oficio, hecho que todo montador debería tener presente.

El proceso de creación de un montaje cinematográfico concreto, al estar tan influenciado por esa gran cantidad de situaciones y decisiones que hacen avanzar a la película hacia un rumbo determinado, se podría afirmar que es un proceso que siempre es único, adaptado a la producción concreta sobre la que se trabaja. Durante la realización del montaje de *DHAMMA* se han requerido de todos los tipos de montajes presentados en este marco teórico, desde los recursos técnicos que surgen a través del modo de representación primitivo e institucional con autores como Méliès, Porter o Griffith, hasta las teorías y experimentos de Kuleshov y las distintas concepciones de Pudovkin y Eisenstein que, de una manera u otra, se han acabado encontrando de forma paralela. Sin estas referencias en el marco teórico no se podría explicar el montaje que se ha llevado a cabo con esta producción, exceptuando el último punto que, como queda especificado desde su inicio, es una aportación personal sobre la concepción del montaje cinematográfico que se ha creído oportuno añadir en este proyecto.

4. Análisis de referentes.

Para la realización de *DHAMMA*, como en cualquier otra obra cinematográfica y artística, a pesar de ser una producción de carácter ficticio y completamente original, se han tenido en cuenta diferentes referentes que han ayudado en la creación de la serie.

Por lo que respecta al trabajo de montaje, a continuación se exponen los referentes analizados en relación a la temática general de la pieza y al montaje que se ha llevado a cabo. Estos referentes surgen en diferentes puntos durante la realización del proyecto; algunos al crear el guion del proyecto global, otros antes e incluso algunos surgen durante la misma fase de montaje. Desde un principio se han buscado unas líneas narrativas muy marcadas sobre las que trabajar la historia que han determinado, entre otras cosas, algunos aspectos del montaje, y a la vez, a causa de la inevitable –y no por ello negativa– influencia del personal consumo de obras cinematográficas, reciente y en retrospectiva, han surgido otros tipos de montaje que, una vez realizados e incluso durante su misma realización, se han acabado relacionando con ciertos referentes cinematográficos de montaje muy claros.

4.1. Referentes de género.

Para llevar a cabo *DHAMMA* se han tenido en cuenta los siguientes referentes en cuanto al tratamiento global de la serie, estando estos referentes directamente conectados con la temática.

4.1.1. *Twin Peaks* (Lynch, David. 1990 - 1991).

Desde el primer momento, esta serie, ha sido un referente muy claro en relación a la trama, destacando sobretudo la posición en la que se encuentra el espectador en relación al descubrimiento de el caso. En *Twin Peaks* (Lynch, David. 1990 - 1991) se narra la historia a través del agente protagonista que lleva el caso del asesinato y, aunque en *DHAMMA* no se haga a través de un agente, se hace a través de la amante de la fallecida, que acaba siendo igual de protagonista que el agente en *Twin Peaks* (Lynch, David. 1990 - 1991), una tercera persona en relación a la muerte inicial del personaje principal. Cabe destacar que en *DHAMMA* la muerte no se da por asesinato, sino por suicidio.

Uno de los principales objetivos de *DHAMMA* es mantener al espectador en esa incertidumbre en relación a los personajes y a la muerte del personaje principal, haciéndole avanzar en la narración sin muestras claras sobre el asesinato y dejándole la trama a su libre interpretación, de la que acabará descubriendo la verdad al finalizar la serie.



Fig. 4.1.1.1. Fotograma de *Twin Peaks* (Lynch, David. 1990-1991).

4.1.2. *Festen* (Vinterberg, Thomas. 1998).

Festen (Vinterberg, Thomas. 1998), puede que sea uno de los referentes temáticos más claros. A diferencia de esta película, *DHAMMA* trata la historia del descubrimiento de las causas del suicidio del personaje principal, que se revelan durante la celebración del funeral de la fallecida, mientras que *Festen* (Vinterberg, Thomas. 1998) trata, a priori, sobre la celebración del sexagésimo aniversario del patriarca de una familia, estándar que va quebrándose cada vez más a medida que avanza la película, descubriendo algunas verdades que hacen que los presentes se distancien y se enfrenten unos con otros.

Por otra parte, *Festen* (Vinterberg, Thomas. 1998) destaca por tener lugar en un único escenario al igual que ocurre en *DHAMMA*, siendo la celebración del aniversario en el referente y un funeral en la serie producida, ambas en un punto de encuentro cerrado; una casa.



Fig. 4.1.2.1. Fotograma de *Festen* (Vinterberg, Thomas. 1998).

4.1.3. *Six Feet Under* (Ball, Allan. 2001 - 2005).

En el ámbito de las series, como referente, se toma *Six Feet Under* (Ball, Allan. 2001 - 2005). Esta serie, aunque no tan relacionada con la trama, se conecta con la situación en la que se desarrolla *DHAMMA*, el funeral. *Six Feet Under* (Ball, Allan. 2001 - 2005) trata sobre una familia en la que el padre fallece al inicio de la serie y la cual se gana la vida a través de un negocio propio que consiste en la organización de funerales. Toda la escenificación y ambiente de esta serie se toma como referente en *DHAMMA* a causa de su similitud, a lo que se le suma la muerte inicial con la que empieza la serie.

Aunque *DHAMMA* se queda lejos de ese tono cómico y irónico que tiene *Six Feet Under* (Ball, Allan. 2001 - 2005), ambas series coinciden en el aspecto funerario. En este referente cada capítulo se desarrolla en la celebración de un funeral distinto que la familia cubre con su negocio. Una de las propuestas de *DHAMMA* es explicar la historia desde que se inicia el funeral hasta que acaba, lo que, a diferencia de la serie de Allan Ball, lo divide en tres capítulos.



Fig. 4.1.3.1. Fotograma de *Six Feet Under* (Ball, Allan. 2001 - 2005).

4.1.4. *Carnage* (Polanski, Roman. 2011).

Una vez más en cuanto a lo que el escenario se refiere aparece otro referente; *Carnage* (Polanski, Roman. 2011), donde cuatro personajes en un piso inician una discusión que parece un tanto amena y que deteriora, mostrando la cara oculta y la hipocresía de los personajes, llegando a tales niveles que los personajes acaban mostrando su peor versión de sí mismos creando una disputa extremadamente conflictiva entre ellos.



Fig. 4.1.4.1. Fotograma de *Carnage* (Polanski, Roman. 2011).

En *DHAMMA* se quiere mostrar ese mismo aspecto de los personajes –su cara oculta– a través del tenso ambiente y las situaciones que ocurren durante el funeral, creando un *crescendo* a través del que se quiere llegar a su total perdición.

4.1.5. *August: Osage County* (Wells, John. 2013).

Por último, en relación al conflicto familiar, se toma como referente *August: Osage County* (Wells, John. 2013). En esta película, a raíz de la muerte de un miembro de la familia, igual que en *DHAMMA*, se muestra la quebrada relación familiar que existe entre los personajes. Más concretamente se toma como referente la escena donde, después del funeral, la familia se reúne para cenar. En ese encuentro se generan ese tipo de situaciones y conversaciones que muestran esa quebrada relación y generan aún más tensión entre los personajes, dando luz a los problemas ocultos detrás del fallecimiento sufrido.



Fig. 4.1.5.1. Fotograma de *August: Osage County* (Wells, John. 2013).

DHAMMA pretende hacer exactamente esa misma revelación de lo ocurrido, aunque a diferencia de la película, su objetivo es hacerlo durante el funeral y no después.

4.2. Referentes de montaje.

Una vez situados en el género y estilo cinematográfico que caracteriza a *DHAMMA* se procede a profundizar exclusivamente en el montaje que se lleva a cabo, empezando por los referentes que se toman durante esta fase de post-producción en relación al mismo montaje.

Para tratar de hacer más comprensible estos referentes, los siguientes sub-apartados se estructuran por obras de las que se toma referencia, relacionándose, dentro del desarrollo de cada apartado, con la adaptación de dichos estilos de montaje en el capítulo piloto de *DHAMMA*. Quedan ordenados entonces por fecha de publicación de dichas obras, saltando de un punto a otro del montaje producido en este trabajo.

4.2.1. *Easy Rider* (Hopper, Denis. 1969).

De esta película se toma concretamente el estilo característico de sus transiciones entre escenas, donde se intercalan, mediante el corte, fotogramas de las dos escenas que por narrativa se encuentran conectadas. De esta manera se crea un ritmo muy marcado que refuerza el lenguaje visual de la película. Por otra parte, aunque en relación a *DHAMMA* lo que interesa es esta conexión entre escenas, también aparece este recurso en algunas secuencias de montaje que intercalan imágenes de diferentes lugares con las de los dos protagonistas viajando cada uno en su ciclomotor, dando a entender al espectador que esos lugares son los que ellos recorren durante su viaje.



Fig. 4.2.1.1. Fotogramas de *Easy Rider* (Hopper, Denis. 1969). Elaboración propia.

19

¹⁹ En esta figura se añade una numeración a los fotogramas que crece de arriba abajo y de izquierda a derecha para que el lector comprenda el orden de estos fotogramas en la película. De este punto en adelante se añade en todas las muestras de las secuencias que se mencionan en la lectura.

En la escena donde Greg da su discurso de condolencia ante los asistentes del funeral, se crea un montaje paralelo que, intentando aplicarlo similarmente a la película de Hopper, trata de jugar con este tipo de transiciones entre escenas, intercalando fragmentos de una conversación posterior al discurso donde Carolina y Pablo comentan la actuación de Greg, llevando finalmente a esa conversación, pasando de una escena a otra haciendo uso de este tipo de transiciones.



Fig. 4.2.1.2. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia.

Aún así, en la ejecución de este recurso, a causa del ritmo del que debe dotarse a la escena, acaba siendo un montaje mucho más similar al siguiente ejemplo que a este mismo.

4.2.2. *The Godfather* (Coppola, Francis F. 1972).

Igual que en apartados anteriores a este se toma como referencia la bibliografía de Walter Murch, ahora se toma como referencia una de las grandes películas en las que Murch trabaja como montador; *The Godfather* (Coppola, Francis F. 1972). De ella se extrae concretamente el ritmo de montaje que sea crea en la conocida secuencia del bautizo del hijo del protagonista, usando con montaje de diferentes escenas en paralelo que,

diegéticamente, se relacionan con el discurso del cura que tiene lugar en la iglesia y con las reacciones del protagonista hacia el mismo discurso que, al mismo tiempo, dan paso a los acontecimientos externos que se están llevando a cabo en otros lugares y que el mismo protagonista ha convocado.



Fig. 4.2.2.1. Fotogramas de *The Godfather* (Coppola, Francis F. 1972). Elaboración propia.

En cuanto a *DHAMMA*, este referente se aplica de una manera muy similar al original, ya que –por contextualización de la propia serie– se cumplen varias características en la historia que recuerdan a la secuencia de *The Godfather* (Coppola, Francis F. 1972), como

el discurso del cura que, aunque quede en segundo plano, es el hilo conductor que lleva al espectador a través de las imágenes y es lo que marca el ritmo en la secuencia. Por otro lado, también hay presente un personaje al lado del cura durante el desarrollo el discurso y sobre el que se centra y da importancia la secuencia, además de las escenas paralelas al discurso, que –como en la película de Coppola– no ocurren exactamente en el mismo lugar que el discurso pero si ocurren sincronizadas en tiempo real con este.



Fig. 4.2.2.2. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia.

Volviendo al ejemplo de *The Godfather*, también se puede aplicar como referente, aunque más secundario, para el ejemplo de *DHAMMA* expuesto en el apartado anterior a este.

4.2.3. *U-Turn* (Stone, Oliver. 1997).

Como tercer referente se extrae *U-Turn* (Stone, Oliver. 1997). Esta película se toma como referencia a causa de un aspecto muy concreto que ni siquiera llega al segundo de duración. En la película, cuando el protagonista ve por primera vez al personaje que lo acompaña a lo largo de la narración, se usa un tipo de montaje muy picado a causa de los rápidos cortes y fundidos que se aplican en el plano en el que ella aparece, que llega a ser

casi un plano subjetivo desde la visión del protagonista y refuerza la idea de *shock* emocional o atracción sexual.

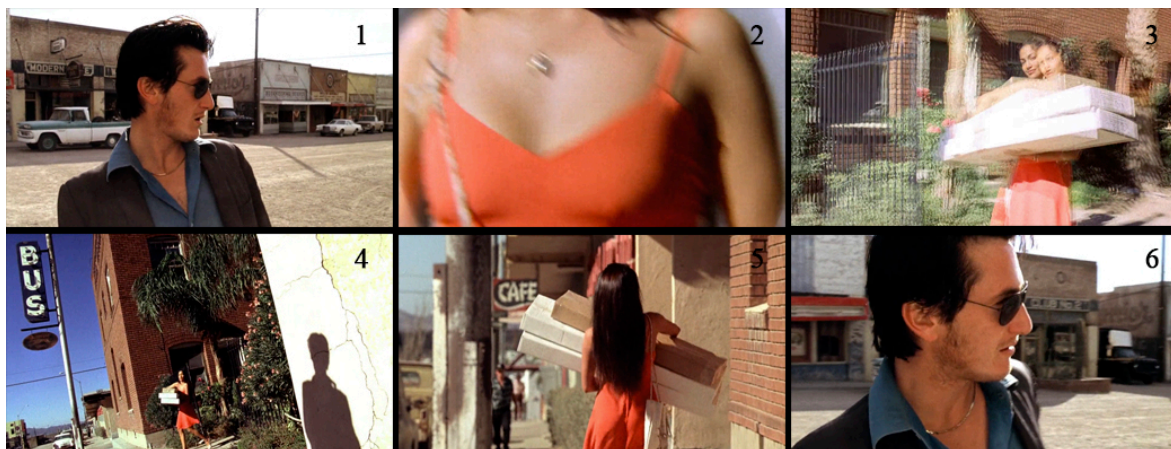


Fig. 4.2.3.1. Fotogramas de *U-Turn* (Stone, Oliver. 1997). Elaboración propia.

En relación a este aspecto, la aplicación de este tipo de montaje en *DHAMMA* se realiza en una de las escenas presentes en la versión de montaje resultante de la visión del director, ya que –aunque esto se especifica con detalle en el apartado 6. *Desarrollo* (p. 73)–, por discordia de opiniones personales, en la versión del montador la escena no está presente. Aún así, en esta escena, se aplica este montaje para remarcar la idea de *flashback*/alucinación que el personaje en cuestión sufre en un momento concreto.



Figura 4.2.3.2. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia.

U-Turn (Stone, Oliver. 1997) desde el principio –incluso antes de rodar *DHAMMA*– es un referente de montaje, propuesto por el director, que se extrae con la idea de aplicarlo concretamente en esta escena. Aún así, en esta misma línea de estilo de montaje, y para esta escena específicamente, no es el único referente.

4.2.4. *Dead Man's Shoes* (Meadows, Shane. 2004).

Siguiendo en la realización del montaje de la escena anteriormente citada de *DHAMMA*²⁰, también se toma como referente *Dead Man's Shoes* (Meadows, Shane. 2004) a causa de una escena muy concreta. En ella varios personajes se encuentran en un estado de extrema embriaguez a causa de un desmesurado consumo de drogas que, de forma muy parecida a *U-Turn* (Stone, Oliver. 1997), se refuerza a través del montaje creando pequeños saltos en la imagen a través del desorden temporal de fotogramas pertenecientes a un mismo plano. De esta manera, durante el visionado de la película aparece, por ejemplo, un primer fotograma seguido del tercer fotograma correspondiente a la toma, al cual le sigue el segundo.²¹



Fig. 4.2.4.1. Fotogramas de *Dead Man's Shoes* (Meadows, Shane. 2004). Elaboración propia.

²⁰ Se entiende que al clarificar por escrito que este referente tiene relación con la escena de *DHAMMA* citada en el apartado anterior no es necesario volver a añadir una segunda figura en la que se muestre visualmente el montaje de la secuencia.

²¹ Si se tratara de contar números, en vez de contar —como es lógico—; uno, dos y tres, la secuencia de números se reestructuraría en; uno, tres y dos, generando este desorden interno.

4.2.5. *Lost* (Bender, Jack. 2004 - 2010).

Entrando en el entorno seriado del cine, se toma *Lost* (Bender, Jack. 2004 - 2010) como primer referente, concretamente la primera escena. En ella se ve a uno de los protagonistas de la serie desubicado en la selva, perdido, sin ningún punto sobre el que pueda tomar una referencia, cosa que lleva al espectador a la desubicación y confusión total sobre el espacio. En este caso, a diferencia de lo que se ha comentado sobre la bibliografía de Murch en relación a la confusión en el espectador, el público mantiene despierto su interés por lo que ve, ya que al ser la primera escena es precisamente esa confusión lo que le mantiene en vilo a la espera de nueva información que le ayude a ubicarse.



Fig. 4.2.5.1. Fotogramas de *Lost* (Bender, Jack. 2004). Elaboración propia.

En *DHAMMA* esta desubicación a través del montaje se toma como referencia para aplicarla –igual que en el ejemplo anterior– para la escena con la que se abre la serie, captando al espectador a través de la confusión del espacio y el contexto del personaje. A diferencia de *Lost* (Bender, Jack. 2004 - 2010), aunque se quiere mantener al público en vilo a través de los mismos recursos, en *DHAMMA*, esa confusión espacial y contextual del personaje se transmite al espectador desde una visión subjetiva, sin dejar de crear esos saltos temporales e invisibles que el material extraído del rodaje permite crear.



Fig. 4.2.5.2. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia.

Otro aspecto que se toma como referencia de *Lost* (Bender, Jack. 2004 - 2010) es el posicionamiento de las imágenes que ven los personajes en primer término de la pantalla, imágenes que, por ejemplo, pueden aparecer en la serie a través de una televisión, también presente en la serie. De esta manera, se lleva al espectador a una posición más participativa en la narración donde se le trata de la misma manera que a los personajes de la escena.

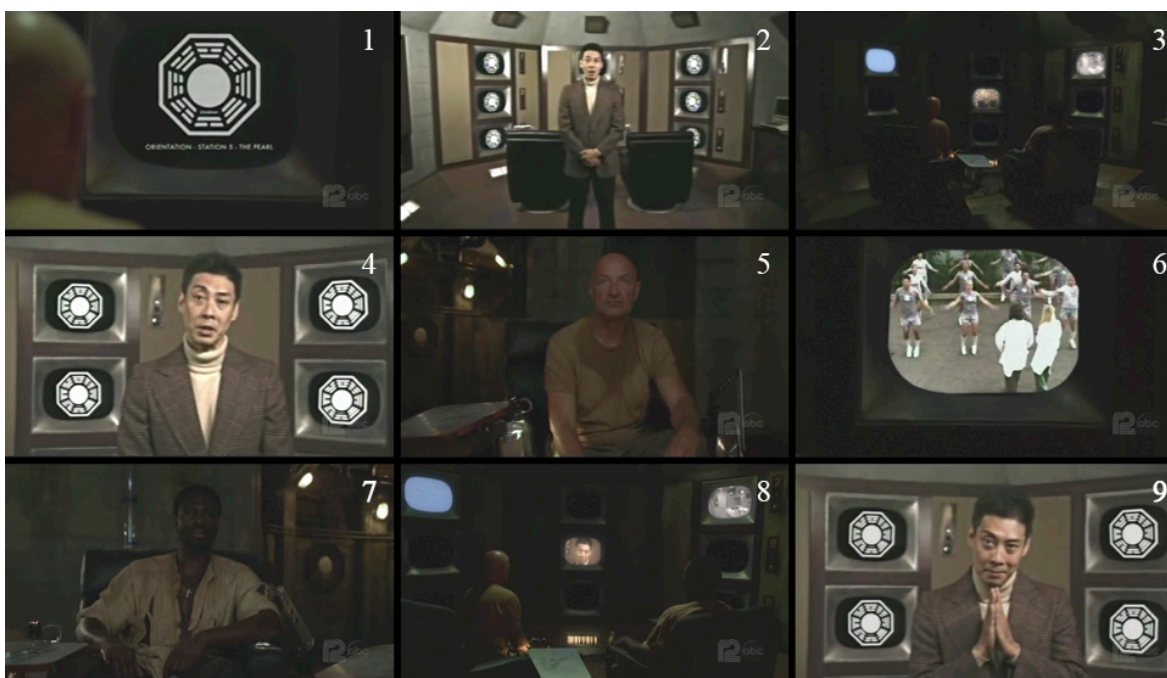


Fig. 4.2.5.3. Fotogramas de *Lost* (Bender, Jack. 2004). Elaboración propia.

En *DHAMMA* se aplica este recurso en dos escenas; la primera, cuando Alex descubre un vídeo en el ordenador personal de Joanna, a través del que descubre una tercera persona, Júlia, que podría haber influenciado en la relación entre Alex y Joanna, y; la segunda, en la secuencia final, cuando Alex reproduce, en ese mismo ordenador, un vídeo revelador en relación a la incógnita sobre el pasado de Carolina, presente durante todo el capítulo.



Fig. 4.2.5.4. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia. 22

4.2.6. *The Leftovers* (Perrotta, Tom. 2014 - 2017²³).

The Leftovers (Perrotta, Tom. (2014 - 2017) se toma como referente por el estilo de montaje que aplica en las apariciones de los *flashbacks* que van apareciendo a lo largo de la serie. No se toma como referencia ninguno en concreto, ya que todos cumplen las características técnicas a las que se hacen alusión. Para estos recursos, en *The Leftovers* (Perrotta, Tom. 2014 - 2017), se utiliza una narrativa extremadamente fugaz que, de forma muy cercana a la manera en cómo se recuerdan situaciones del pasado en la realidad, acercan mucho al espectador al borroso aspecto de las imágenes que se retienen en la memoria, que puede ser muy similar al que tuvo lugar en la vida real pero nunca acaba recordándose con una completa claridad. Al crear estos *flashbacks* de una manera tan fugaz, el público tiene –únicamente–, milésimas de segundo para visualizar las imágenes, que calarán en la mente del espectador como cualquier otra, ya que se respetan las

²² En el segundo fotograma de la secuencia no se encuentra aplicada la postproducción de efectos visuales a causa de que el proyecto no ha finalizado en su totalidad.

²³ Está previsto que para este mismo año se finalice la serie completa.

milésimas necesarias para poder hacer la lectura visual de cada una de ellas, pero, al ser tan corta su duración en comparación al resto, actúan como un borroso recuerdo.



Fig. 4.2.6.1. Fotogramas de *The Leftovers* (Perrotta, Tom. 2014 - 2017). Elaboración propia.

Este estilo de montaje en los *flashbacks* se aplica de la misma manera en los que *DHAMMA* incorpora en su narración²⁴. El primero; al inicio del capítulo, cuando Alex entra en la habitación de Joanna y al oler un jersey que ella misma coge de su armario se recuerda a sí misma junto a Joanna en la cama de esa misma habitación, besándose.

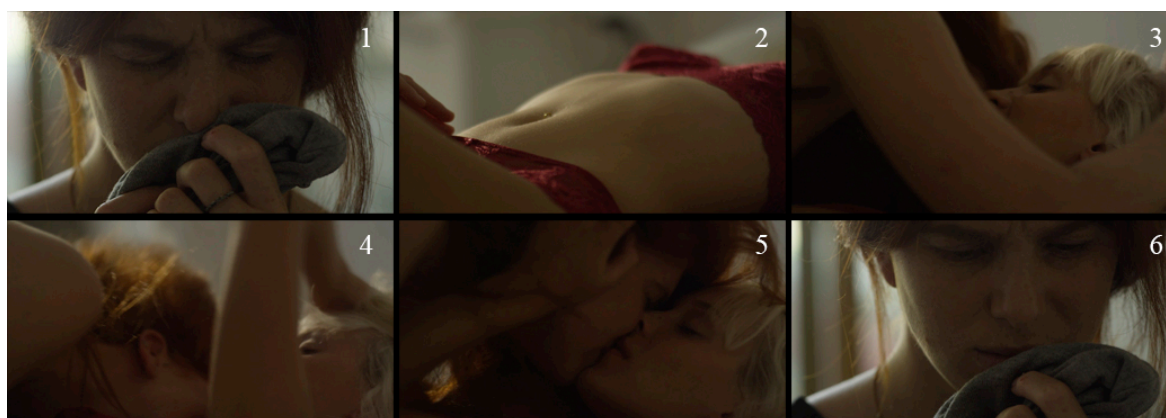


Fig. 4.2.6.2. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia.

²⁴ Esta vez en referencia a la versión de montaje del montador, ya que existe otro *flashback* en el que no se aplica este recurso pero dicho *flashback* solo se incluye en la versión de montaje del director.

El segundo; cuando Alex, después de descubrir la existencia de Júlia, recapacita sobre la relación que mantenía con Joanna, recordando a la difunta en un momento de ira y tristeza.



Fig. 4.2.6.3. Fotogramas de *DHAMMA*. Elaboración propia.

4.2.7. *Mr. Robot* (Esmail, Sam. 2015 -)²⁵.

Por último, se añade como referente *Mr. Robot* (Esmail, Sam. 2015 -). De esta serie se extrae un aspecto muy parecido a uno de los extraídos en *Lost* (Bender, Jack. 2004 - 2010); la proyección en primer término de lo que el personaje ve, en este caso, en su ordenador. Se recurre a ello varias veces durante la serie y, igual que en la serie de Bender, se lleva al espectador a una posición de igualdad con el personaje.²⁶

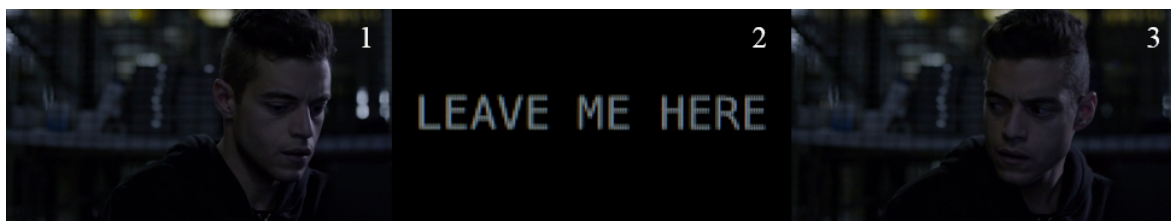


Fig. 4.2.7.1. Fotogramas de *Mr. Robot* (Esmail, Sam. 2015 -). Elaboración propia.

²⁵ Se especifica la fecha de esta forma ya que hoy por hoy no existe fecha de finalización

²⁶ De nuevo, se entiende que no es necesario añadir el ejemplo visual de su aplicación en *DHAMMA*, ya que aparece en un apartado muy cercano, situado dos apartados previamente a este.

5. Metodología.

En este capítulo, para tratar de que queden organizados los diferentes procesos que se utilizan como método de trabajo en cada una de las fases de la producción de *DHAMMA*, la redacción se estructura en base a las tres grandes fases de una producción audiovisual; pre-producción, producción y post-producción. Estas fases, a causa del enfoque que lleva consigo este trabajo hacia el montaje cinematográfico, no están relacionadas con la visión general de la producción de un proyecto completo, sino que hacen referencia a los tres pasos que el propio montador lleva a cabo durante la realización de su tarea.

5.1. Pre-producción.

En cuanto a lo que implica la realización de un montaje cinematográfico, aunque es obvio que no puede empezar a producirse hasta que el montador no obtiene el material necesario que se extrae de la fase de producción del proyecto global, es importante crear un primer esquema de trabajo con una mínima pre-producción en relación al posterior montaje; un *workflow*. Así, es más probable que se eviten posibles incidencias que puedan darse de improviso una vez se esté trabajando de manera inmersa en pleno proyecto.

Los aspectos técnicos y características del material que se extrae de la fase de rodaje definen en gran parte cómo y de qué manera se acaba trabajando con este *workflow*, ya que, a grandes rasgos, también determina –por ejemplo– qué tipo de *hardware* será necesario para realizar el montaje o qué tipo de organización y clasificación deberá aplicarse sobre dicho material.

5.1.1. Aspectos generales.

Aunque este apartado pueda parecer obvio, se considera necesaria una breve puntuación. Es muy importante que los aspectos generales que se muestran a continuación se tengan en cuenta, ya que el proyecto puede tomar una forma equívoca en su finalización si no se realizan los siguientes pasos.

- **Lectura del guión en profundidad.** La mejor manera en que el montador puede empezar a trabajar es habiéndose empapado en profundidad del proyecto que va a

llevar a cabo, y para ello, lo esencial es hacer varias lecturas exhaustivas del guion y tomando los apuntes que se crean necesarios, sean de carácter personal o ya sea en relación a la visión del director. De esta manera el montador ya queda inmerso en la pieza que va a tratar, conociendo la historia, los personajes y el arco que se crea en ellos durante la narración.

- **Estudio de referentes en profundidad.** Un plus al punto anterior es tener bien clara la toma de referentes en relación a películas, series u otro tipo de obras anteriores que se puedan vincular a la obra que se pretende producir, habiéndolos visualizado y habiendo entendido el porqué de su selección e intenciones.
- **Traspaso con el *script*.** El contacto con el *script* puede ser de ayuda para tener presentes errores que pueden haber surgido durante la fase de rodaje, así como cambios e imprevistos que también pueden haberse dado. Sus apuntes podrían ser esenciales en algún punto de la tarea del montaje y es conveniente disponer de ellos.
- **Contacto constante con el director.** Hay que conocer al director e intentar conocer su manera de pensar en relación al proyecto, su visión global de la historia y sus intenciones en cada escena. Una relación permanente es esencial durante la fase de montaje para llegar al resultado final que se desea con el proyecto y hará más alcanzable lo que puede ser el éxito del mismo.
- **Visualización del material en crudo.** Igual que la importancia de la lectura del guion, la visualización del material extraído de la fase de rodaje en crudo –sin editar– es necesaria para saber con qué material se va a trabajar y qué lleva consigo mismo en su totalidad. Al fin y al cabo, es la realidad del proyecto una vez finalizada la etapa de producción y hay que conocerlo a fondo; qué se puede aprovechar y qué es recomendable descartar. Aún así, como estas decisiones pueden cambiar durante el montaje, es recomendable hacer esta visualización creando un documento de *script* propio aunque se disponga de los de rodaje, así se podrá trabajar en base a una vista más personal del proyecto.
- **Clara organización del proyecto.** Es necesario definir un *timing* para el proyecto. La producción de una obra audiovisual de estas características, si no se planifica,

puede escaparse de las manos y verse arrasada por el retraso de la producción del proyecto. Esto se relaciona con todos los puntos anteriores, ya que, si no se cumplen, la producción puede acabar en la misma situación.

5.1.2. El montador durante el rodaje.

Para tratar de trabajar desde el punto de vista más puro en relación al montaje, se establece como necesario –en consenso con el resto del equipo– que el montador debe quedarse aislado de la fase de rodaje para no tener ningún tipo de influencia sobre su posterior tarea, pues puede acabar dando pie a una cadena de toma de decisiones errónea que puede acabar en la mala realización del montaje y del proyecto en su totalidad.

Volviendo a *The Conversations* (Ondaatje, Michael. 2004), Murch –en su propio pasaje independiente titulado “*On editing Actors*” (p. 72)-, explica esta mala influencia que la etapa de rodaje puede dar en el montador, alegando que el ambiente presente durante dicha fase puede serle perjudicial.

Everyone else working on the film at that stage is party to everything going on around the film scene: how cold it was when that scene was shot; who was mad at whom; who is in love with whom; how quickly something was done; what was standing just to the left of the frame. A director particularly has to be careful that those things don't exert a hidden influence on the construction of the film. But the editor, who also has a influence on the way the film is constructed, can (and should, in my view) remain ignorant of all that stuff – in order to find value where others might not see value, and on the other hand to diminish the value of certain things that other people see as too important.

5.1.3. Obtención y organización del material.

Una vez finalizada la fase de rodaje, todo el material que se obtiene en ella se le da al montador para que empiece a trabajar, pero antes, como se ha expuesto anteriormente, debe realizarse una visualización de dicho material y organizarse de forma clara para poder encontrarlo de una manera fácil y rápida cada vez que sea necesario.

Para la realización de este capítulo piloto de *DHAMMA*, el material visual se ha duplicado para poder disponer de una versión *proxy* de cada toma, es decir, una versión de carácter Full HD (1920x1080p) que, a diferencia de la versión original rodada en 4K

(4096x3112p), permite trabajar con fluidez en el *software* de post-producción a causa de su menor peso y poder hacer una visualización del material sin ningún tipo de problema. Estas imágenes en Full HD se toman como referencia para realizar el montaje, una vez cerrado se crean archivos *XML* para poder sustituirlos por el material de alta calidad posteriormente y hacer un *etalonaje* y exportación final de alta resolución.

5.1.4. Adobe Premiere Pro CC 2015.

Como *software* de post-producción se utiliza *Adobe Premiere Pro CC 2015* por diferentes razones. Al inicio de esta memoria se nombran tres programas de edición distintos; este que se ha utilizado, *Final Cut Pro X* y *Avid Media Composer*. Aparentemente todos se muestran muy similares pero cada uno de ellos tiene diferentes formas de trabajar, diferentes *workflows* de los cuales se ha elegido el más conveniente. Por una parte, aunque en la universidad se trabaja en profundidad el programa *Final Cut Pro X*, su sistema de organización de archivos no se considera –dese un punto de vista personal– demasiado adecuado para trabajar con tanto material, ya que a veces puede acabar siendo un tanto confuso y aunque para pequeños proyectos pueda ser muy eficaz para este no lo es. Por otro lado, *Avid Media Composer* no es un programa que se trabaje durante el grado, y aunque a *Adobe Premiere Pro* tampoco se le dedica una asignatura completa, el previo aprendizaje autónomo, en comparación, es mucho mayor.

Es entonces, por la consideración personal de que *Final Cut Pro X* no es un *software* adecuado para el *workflow* de este proyecto y por desconocimiento –también personal– de *Avid Media Composer*, que la elección de *Adobe Premiere Pro CC 2015* se ve reforzada, ya que, volviendo a enfatizar en ello, de los tres programas, este es del que se tiene más dominio y habilidades.

Actualmente ya existe la versión *Adobe Premiere Pro CC 2017*, pero su aparición tiene lugar durante la realización del montaje de *DHAMMA* y se cree conveniente seguir trabajando con la versión con la que el proyecto se inicia.

En *Adobe Premiere Pro CC 2015*, ya que el *software* permite crear espacios de trabajo personalizados, se ha crea un *layout* personalizado distinto al predeterminado que se muestra anteriormente al inicio de este trabajo (p. 15). Para ello se divide el espacio en tres pantallas; una para la visualización del material, su orden por carpetas y otras

características; otra para la visualización del *timeline*; y otra en la que se visualiza el monitor de reproducción de lo que se edita en el *timeline*.

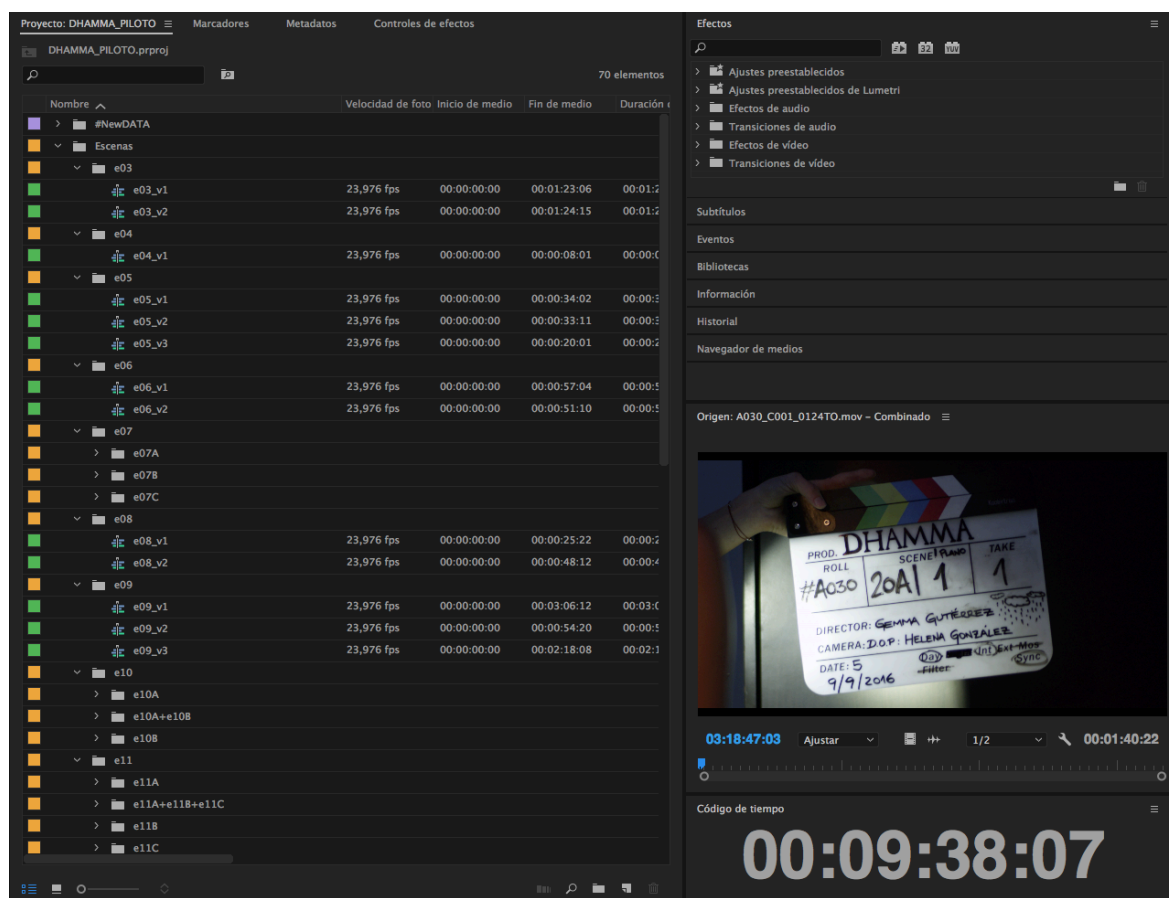


Fig. 5.1.4.1. Layout personal de Adobe Premiere Pro CC 2015. Pantalla 1. Elaboración propia.

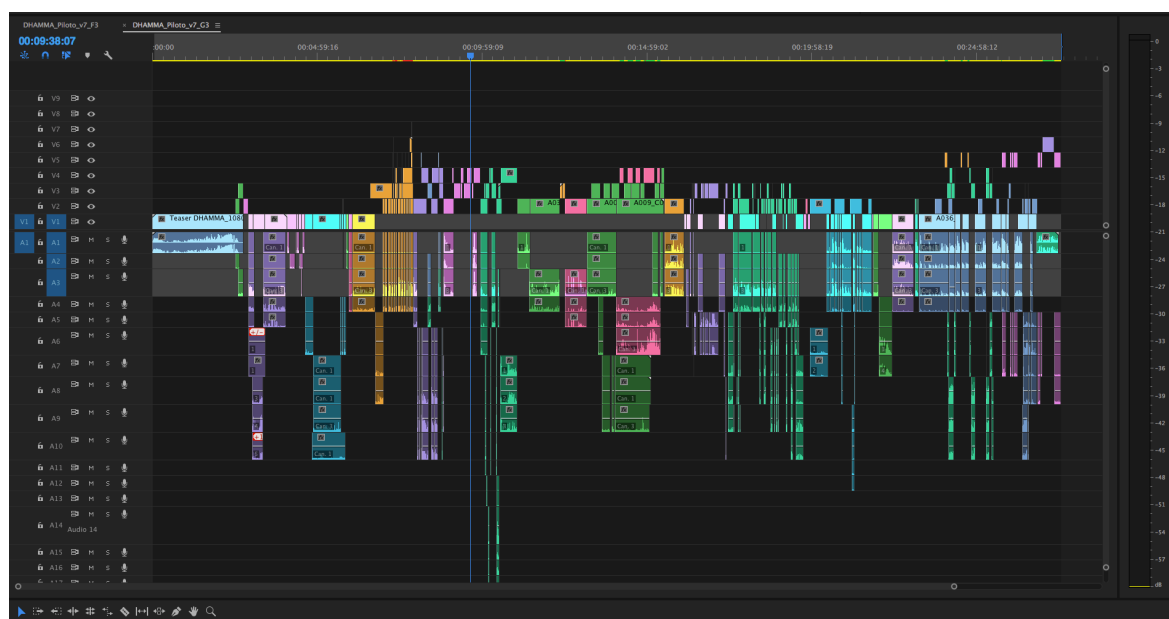


Fig. 5.1.4.2. Layout personal de Adobe Premiere Pro CC 2015. Pantalla 2. Elaboración propia.

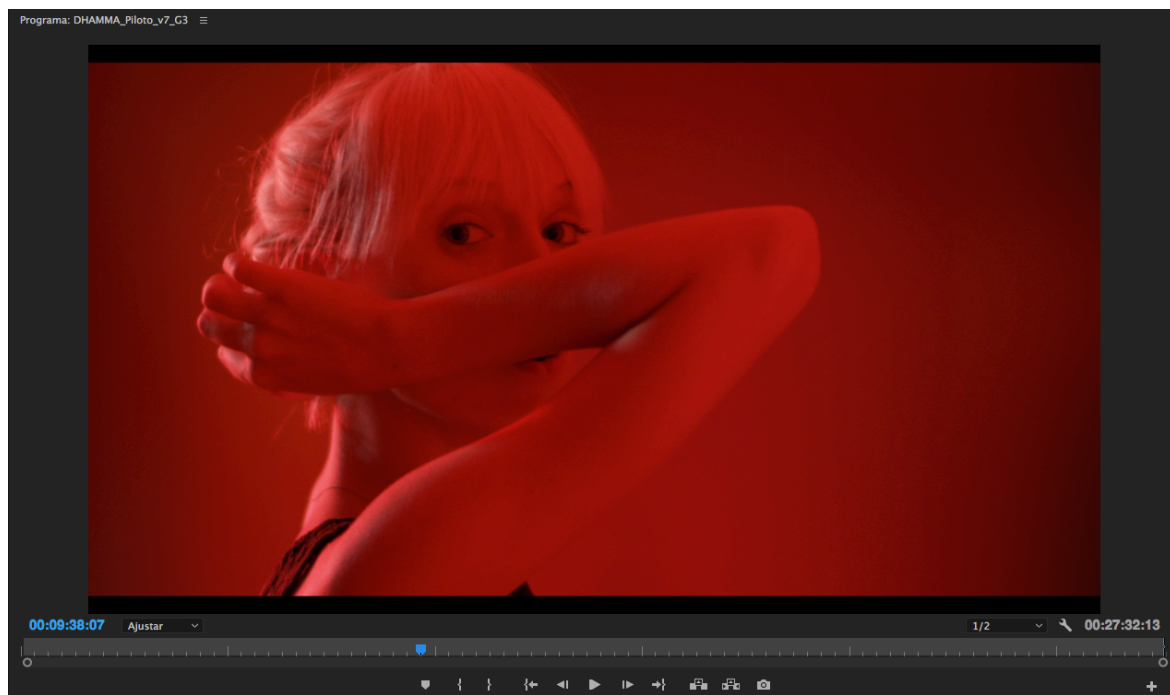


Fig. 5.1.4.3. *Layout personal de Adobe Premiere Pro CC 2015. Pantalla 3. Elaboración propia.*

5.2. Producción.

Siguiendo dentro de la etapa del montaje de *DHAMMA*, en la relación a la producción de dicho montaje, se podría entender como un proyecto único que se produce de principio a fin y –aunque hubiera sido su flujo natural– al tratarse de una producción hecha por estudiantes, el proyecto se caracteriza por haberse dividido, a grandes rasgos, en la producción de cuatro montajes: tres *teasers* y el propio capítulo piloto.

Desde un punto de vista más general de la etapa de post-producción que concierne al proyecto en su totalidad, al ser el montaje la pieza central sobre la que el resto de fases trabajan (diseño de sonido, producción musical, etalonaje, producción de *VFX*), se establecen como necesidad, durante la etapa de pre-producción del montaje²⁷ y por seguridad, tres copias del material extraído de rodaje; la primera, para la producción del montaje; la segunda, para la postproducción de sonido y la producción musical; y la tercera, para la producción del *etalonaje* y de *VFX*. De esta manera, se define un *workflow*

²⁷ Aunque la decisión se toma previamente y podría ser mencionada en el apartado anterior a este se cree más conveniente añadirla aquí, ya que al fin y al cabo es con lo que se trabaja durante toda la producción en su esencia.

intermedio entre *online*²⁸ y *offline*²⁹ que permite trabajar con los archivos almacenados directamente, en este caso en un dispositivo conectado al ordenador desde el que se trabaja, y a la vez permite una velocidad mayor en la interacción entre departamentos, sin depender de la necesidad de disponer del primer dispositivo donde se almacenan las copias, ya que hay dos más en las cuales los archivos están organizados de la misma manera y haciendo uso de archivos de carácter *XML* se puede trabajar evitando cualquier tipo de obstáculos.

Volviendo atrás, como se ha comentado, este proyecto se caracteriza por dividirse en la producción de cuatro montajes distintos. Estas cuatro producciones se especifican con los siguientes sub-apartados como; *Teaser A*, *Teaser B*, *Teaser C* y *Piloto*.

5.2.1. *Teaser A*.

Previamente al cierre del guion por completo, al cerrarse algunas de las escenas y a causa de la concepción global de la serie, se decide que la primera escena que abre *DHAMMA* servirá –también– como *teaser* para la promoción del mismo proyecto.

Este primer *teaser* al que se hace referencia como *Teaser A* en este escrito, se produce entre diciembre de 2015 y enero de 2016 para su presentación en la primera edición del *Salón del Cine y las Series*, celebrado en el recinto de *La Farga* del Hospitalet de Llobregat. Se hace un rodaje exclusivamente para este *teaser*, que no tiene ningún tipo de conexión con el rodaje del capítulo completo –excepto que pertenece al mismo proyecto– y se hace un primer montaje para su promoción y como primera experiencia con el proyecto.

En esta producción se define un montaje que se caracteriza –sobre todo– por la presencia de un mensaje de voz que se escucha a través del contestador de un teléfono. Este mensaje define el inicio y el fin de la escena así como las reacciones del personaje protagonista, quien oye el mensaje en el mismo momento en el que se crea. Además, el *teaser* también viene definido por el *timing* que el *Salón del Cine y las Series* establece para las obras promocionales que se presentan –que es de cinco minutos– y en el que, por decisiones internas del proyecto, se deciden incluir unos créditos finales sincronizados con un tema

²⁸ Tipo de *workflow* en el que se trabaja con los archivos almacenados en un servidor al que se accede *online* y permite trabajar con mayor velocidad entre departamentos.

²⁹ Tipo de *workflow* que se define por almacenar los archivos directamente en un dispositivo de trabajo.

musical, que da, igual que la escena, un pequeño adelanto del aspecto que tendrá la serie completa más adelante. Esta música tiene una duración total de dos minutos, con lo que se disponen de tres para el montaje de la escena.

A través del montaje, en esta escena se pretende mostrar a un personaje moribundo, mareado y confuso en cuanto al tiempo y el espacio. Esta confusión en relación al tiempo, aunque ya se crea gracias al contraste que se genera al oírse el mensaje de voz a tiempo real mientras se observan pequeños saltos en relación al espacio en el que se sitúa el personaje, se refuerza con varios usos de *jump-cuts* dentro de un mismo plano. En relación al espacio, se generan varios fundidos haciendo uso de fragmentos de diferentes tomas, sobretodo cuando el personaje hace movimientos bruscos. Estos fundidos y *jump-cuts* se hacen cada vez más presentes, de forma que al inicio son más sutiles y al final, durante la muerte del personaje, su presencia es constante.



Fig. 5.2.1.1. Fotogramas extraídos del *Teaser A* de *DHAMMA*. Elaboración propia.

Como dato, cabe añadir que este *teaser* —entre otras cosas— acaba siendo de gran ayuda para el *Salón del Cine y las Series*, ya que al final, *DHAMMA*, es el proyecto seleccionado como ganador entre un total de 15, hecho que aporta gran parte del presupuesto necesario para la producción del capítulo.

5.2.2. Teaser B.

Una vez cerrado el guion en su totalidad, se decide realizar un segundo *teaser*, concebido completamente para su publicación en la página de *verkami* creada en agosto de 2016 para continuar con la promoción y financiación del proyecto.

Este segundo *teaser*, aunque no conlleva estrictamente un proceso de montaje, ya que se trata de un único plano en el que se crea un *zoom out*, que toma como protagonista el mismo personaje que en el *Teaser A*, pero esta vez ya difunto y presente en una fotografía que se revela conforme avanza el plano, introduciendo la presencia de un tercer personaje que, aunque no aparezca en ningún momento, es el que revela la imagen.

En cuanto al montaje, el único proceso que se utiliza es la selección de la mejor toma y la selección del inicio y el fin de la misma, dejando el resto intacto, y la adhesión de unos títulos muy básicos después de este plano en los que aparece el título del proyecto.



Fig. 5.2.2.1. Fotogramas extraídos del *Teaser B* de *DHAMMA*. Elaboración propia.

Igual que en el apartado anterior, cabe añadir que este *teaser* –junto al anterior y entre muchos otros datos relacionados con la producción de *DHAMMA*– ayudan a cumplir el objetivo para el que se ha creado.

5.2.3. Teaser C.

Una vez finalizado el rodaje por completo, al iniciar la fase de post-producción que concierne a la globalidad del proyecto, se decide dividir la fase de montaje en dos partes; creando primero un tercer *teaser* que utiliza –igual que el primero– la primera escena que abre la serie, pero esta vez utilizando el material definitivo que va a incluirse en el capítulo piloto final para presentarlo en la quinta edición del *Mercat del Film* de Mataró, celebrado en octubre del 2016.

Este tercer *teaser* se produce con la misma intención que el primero, ya que aunque esta vez se lleva a cabo el rodaje junto con el de todo el resto de escenas que forman el capítulo piloto, esta escena –por razones narrativas– sigue siendo un bloque individual al no estar enlazada con ninguna otra previa ni posterior a ella, pues se produce con la idea de empezar *DHAMMA* directamente con esta pieza que se utiliza como *teaser* y posteriormente a ella se sitúan los créditos iniciales de la serie, siguiendo –después de estos– con el capítulo completo. El estilo de montaje sigue manteniendo la sugerencia del estado de confusión espacial y temporal del personaje principal, jugando con los mismos tipos de *jump-cuts* y fundidos entre tomas, aunque esta vez los fundidos se utilizan más hacia el final, en el momento de la muerte, y se añade un nuevo elemento, la visión subjetiva y el parpadeo del personaje, que generan una visión desde la que no se revela su identidad que, además, también se aprovecha para esconder esos saltos de tiempo y espacio con los que se juega.



Fig. 5.2.3.1. Fotogramas extraídos del *Teaser C* de *DHAMMA*. Elaboración propia.

30

A diferencia de los *teasers A* y *B*, este, a pesar de haberse presentado al festival *Mercat Film* de Mataró, no llega a conseguir los objetivos de financiación adicional para la fase de creación de la banda sonora, objetivos que se pretenden alcanzar con esta pieza.

³⁰ Esta imagen, aunque ya se ha mostrado anteriormente (Fig. 43, p. 55), se vuelve a añadir a modo de ejemplo visual para no hacer volver atrás al lector.

5.2.4. *Piloto.*

Por último, una vez cerrada la secuencia de apertura del capítulo piloto –*Teaser C*–, se procede al montaje del capítulo completo. Para ello, igual que en las piezas anteriores, se hace un profundo análisis y varias visualizaciones del material junto con los documentos de *script* obtenidos en el rodaje, y a partir de todos los datos que se consideran de importancia para dar el siguiente paso –el montaje–, se generan unos apuntes propios parecidos a los de *script* que sintetizan todas las características que se creen importantes en cada toma, tanto las que se anotan en el set de rodaje como las nuevas anotaciones al inicio de la postproducción del proyecto. Una vez claras las características que definen al material en su totalidad, se toma el guion literario y se marcan como eliminadas las escenas que, por una razón u otra, se han suprimido durante el rodaje, y a partir de aquí se hace una primera versión de montaje donde se respetan todas las características del material, del guion y de dirección. Se hace una representación base para visualizar el proyecto tal y como se encuentra en este mismo punto y empezar a trabajar a partir de dicha base.

Haciendo un rápido resumen del proceso de montaje hasta llegar a la versión final, tras esta primera versión se hacen diferentes pruebas, primero por escenas y luego por secuencias, que acaban dando lugar a nuevas versiones del capítulo completo y, estas nuevas versiones, dan pie a otras de las cuales, desde el punto de vista de la dirección del proyecto se tienen un tipo de opiniones con las que no se coincide en su totalidad y se decide dividir el proceso de montaje en dos vías; la versión de montaje del director y la versión de montaje del montador.^{31 32}

³¹ Como éstos términos volverán a aparecer más adelante varias veces, se hará referencia a ellos con las iniciales de su traducción al inglés, ya que, por una parte, aparecerán otros términos que se podrían confundir con las iniciales de su pronunciación en castellano, y por otra, se acortará y no entorpecerá la lectura. Entonces se hablará de *DC* (*Director's Cut*) cuando se mencione la versión de montaje del director y de *EC* (*Editor's Cut*) cuando se haga referencia a la versión de montaje del montador.

³² Este proceso, al ser tan minucioso y extenso, se considera más oportuno añadirlo en el siguiente capítulo, en el que queda reflejado el desarrollo, antes que hacerlo aquí, donde se explica la metodología de montaje.

6. Desarrollo.

Para situar al lector sobre las propias características del proyecto en relación al montaje, es importante tener en cuenta que de la fase de rodaje, que tiene una duración desde el día 5 hasta el 11 de septiembre de 2016, se ruedan unas cinco horas y media de material en total. Además –hipotéticamente– se crea un guion pretendiendo que sea de, aproximadamente, treinta minutos. Con esto, se establece una ratio en la que por casi cada 11 minutos (10'8) de rodaje deberá añadirse 1 en el capítulo final.

Para comprender la intención del capítulo en relación a su argumento y sus tramas, así como sus personajes y contexto, este desarrollo se estructura, a partir de este punto, en diferentes apartados. De esta manera se da a conocer; primero, el proyecto en su totalidad; segundo, el proyecto dividido en escenas, haciendo un breve resumen de cada una de ellas; y tercero, el proceso de creación de las diferentes versiones que han llevado a la versión final, en el caso de este proyecto a la versión final *DC* y a la versión final *EC*.

6.1. *DHAMMA*; sinopsis.

Esta sería una sinopsis creada para el público y la distribución del producto.

Joanna, una actriz emergente en la industria cinematográfica, muere en extrañas circunstancias en su propia casa. Durante su funeral, que también tiene lugar en su mismo domicilio, su amante –Alex– a través de diferentes vías, decide descubrir el porqué de su muerte y vengarse contra aquellos que la provocan.

Aún así, para comprender el proyecto desde la visión interna de su producción, deben especificarse con algo más de detalle los elementos que acaban definiendo la historia.

Joanna, es una actriz conocida en la industria del cine que se suicida en su propia casa con una desmesurada ingesta de estupefacientes después de sufrir una gran depresión. Durante su funeral, Alex –su amante– decide vengarse contra los que llevan a Joanna a su depresión y, posteriormente, al suicidio. Entre ellos Carolina –la madre de Joanna–, Greg –su representante– y el padre de Joanna, desaparecido durante años hasta algún tiempo antes de su muerte. Alex lleva a estos personajes a un ultimátum durante el funeral para hacerles confesar sus abusos con Joanna delante de todos los asistentes o hacerles acabar en prisión

a causa de motivos ajenos a la difunta que Alex conoce y de los que tiene pruebas suficientes para demostrarlos. La serie se divide en tres capítulos, cada uno focalizado en la venganza de Alex hacia cada uno de estos personajes.

En este primer capítulo, la venganza de Alex se focaliza en Carolina; la madre Joanna, que cuando esta era una niña la prostituía, y que para confesarlo dispone sólo del tiempo previo a la llegada del sacerdote que lleva a cabo el discurso durante el funeral, tiempo en el que Carolina intenta por todas las vías evitar sacar a la luz su pasado. Por otra parte, Alex nota a Joanna muy presente, tanto que hasta le parece poder conversar con ella, pero además se encuentra con su recuerdo vivo, Elisabeth; la hermana gemela de Joanna, que asiste al funeral y le hace desequilibrarse emocionalmente durante su venganza. El desequilibrio de Alex aún se acentúa más cuando descubre a Júlia en un vídeo privado que guardaba Joanna, con la que, aparentemente, mantenía una aventura amorosa, y con la presencia de Nicolás, un personaje únicamente presente en la mente de Alex.

De esta manera se entiende a Alex como personaje protagonista y a Carolina como antagonista. Los demás personajes –Greg, el padre de Joanna, Elisabeth, el cura y Pablo; la pareja de Carolina– quedan en un segundo plano, desde el cual dejan mostrar sus propias tramas y sub-tramas individuales entre sí mismos que componen la totalidad de la serie y que en este capítulo quedan en una primera y breve aparición.

6.2. *DHAMMA*; escenas.

Para situar al espectador en relación a las escenas que finalmente forman parte del proceso de montaje se hace, en este apartado, un breve resumen de cada una de ellas para que posteriormente, en el siguiente apartado donde se entra en detalle en la creación de las diferentes versiones que han llevado a las versiones finales de montaje *DC* y *EC*, se comprenda el trabajo en relación a cada una de ellas.

6.2.1. Escenas en el guion.

Antes de empezar a entrar en detalle con las escenas que forman parte del proceso de montaje, a causa de la complejidad del mismo, se cree conveniente hacer un estudio de en qué estado llega el proyecto a la fase de post-producción.

Previamente al rodaje, el capítulo piloto de *DHAMMA* se compone de un total de 36 escenas y 14 personajes, siendo un guion de 51 páginas en total. Aún así, después de haber finalizado el rodaje, todo esto se traduce a un total de 30 escenas y 9 personajes, reduciéndose el guion a 34 páginas en total. Además de esto, hay que añadir que algunas de estas escenas que finalmente forman parte del material extraído de rodaje sufren modificaciones en su guion durante el rodaje, con lo que se podría decir que algunas son más cercanas a la mitad de una escena que a la de una escena completa, a la vez que otras que originariamente se dividen en partes de una secuencia –por ejemplo; escena 20A y escena 20B– se resumen en una única escena. Por otra parte, en relación a los 9 personajes, hay que tener en cuenta que aunque sigan presentes en el guion muchas de sus escenas acaban sin rodarse, con lo que las sub-tramas quedan un tanto incompletas.

Este recuento de escenas se hace sin incluir la división que hay en algunas de ellas que, por causas de simultaneidad temporal con otras, se dividen en dos partes.

6.2.2. Escenas en el montaje.

Una vez conocidos los cambios que ha sufrido el guion durante la fase de producción, respetando el orden que se define en el mismo, estas son las escenas que llegan finalmente a la etapa de montaje.

- ***e1; Teaser.***³³ Es la escena presentada anteriormente como *Teaser C* en la página 68, con la que se abre el capítulo mostrando la extraña muerte de Joanna subjetivamente.



Fig. 6.2.2.1. *e1; Teaser*. Elaboración propia.

³³ Para identificar cada escena, se hace referencia a cada una de ellas a partir de su numeración y un breve título, siendo en esta primera *e1* la abreviación de “escena 1” y *Teaser* el título de la escena.

- **e3; Carolina y Pablo.** En ella se presenta a Carolina; madre de Joanna, y a Pablo; compañero sentimental de Carolina.

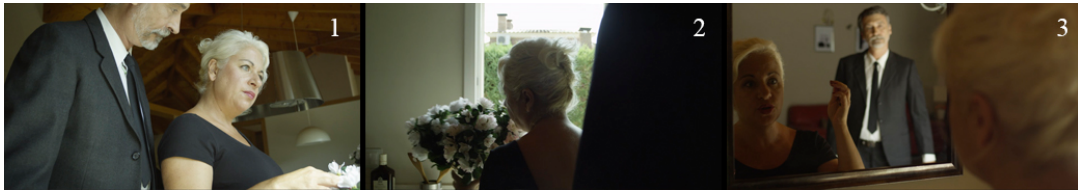


Fig. 6.2.2.2. e3; Carolina y Pablo. Elaboración propia.

- **e4; Puerta roja.** Se muestra una puerta cerrada de la que, por su parte inferior, sale una luz de color rojo en la que se ve una sombra en movimiento.

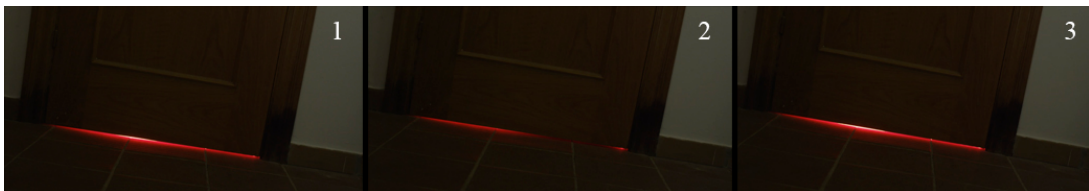


Fig. 6.2.2.3. e4; Puerta roja. Elaboración propia.

- **e5; Llegada Alex 1.** Alexandra, la amante de Joanna, llega a la casa de la difunta, donde recibe la esquila del funeral.

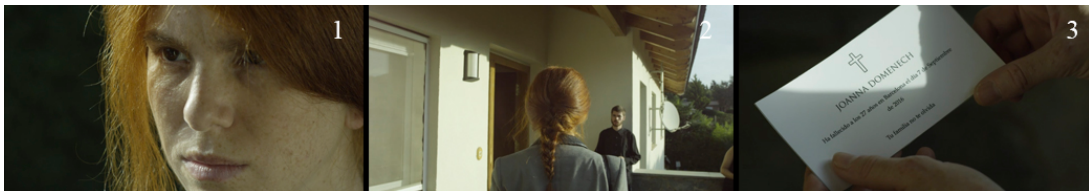


Fig. 6.2.2.4. e5; Llegada Alex 1. Elaboración propia.

- **e6; Llegada Alex 2.** Alexandra, ya dentro de la casa, avanza por el pasillo que lleva a la habitación de Joanna y, en otra habitación, ve su féretro. Después se dirige a la habitación de Joanna.



Fig. 6.2.2.5. e6; Llegada Alex 2. Elaboración propia.

- **e7A; Alex habitación 1.** Alex, ya dentro de la habitación de Joanna, la recorre observando diferentes objetos, abre un armario del que coge un jersey y lo huele.

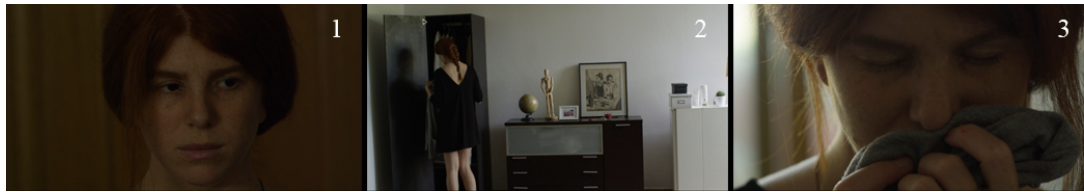


Fig. 6.2.2.6. e7A; Alex habitación 1. Elaboración propia.

- **e8; Flashback feliz.** Alex, después de oler el jersey de Joanna, tiene recuerdos nostálgicos de su amante.

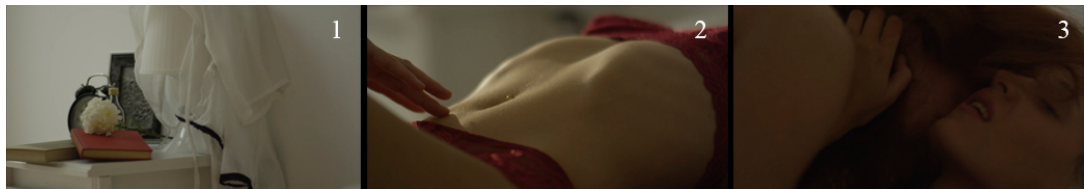


Fig. 6.2.2.7. e8; Flashback feliz. Elaboración propia.

- **e7B; Alex habitación 2.** Alex se sienta en la cama con el jersey, se tumba en un lado y gira su cuerpo hacia el centro.



Fig. 6.2.2.8. e7B; Alex habitación 2. Elaboración propia.

- **e9; Flashback rojo.** Alex gira su cuerpo hacia el centro de la cama y ve a Joanna, quien se despierta y le empieza a contar una pesadilla que ha tenido esa misma noche mientras que, al mismo tiempo, se abre una puerta de la que sale una intensa luz roja que acaba captando a Alex por completo.

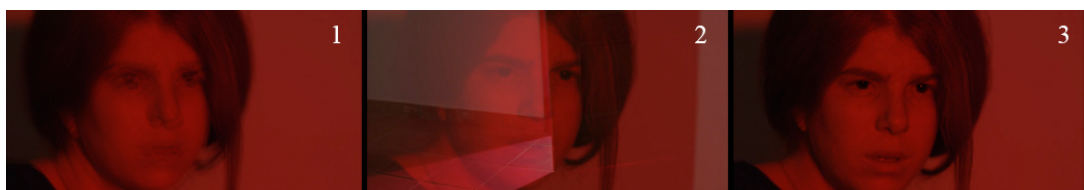


Fig. 6.2.2.9. e9; Flashback rojo. Elaboración propia.

- **e7C; Carolina vs. Alex.** Alex y Carolina se ven por primera vez.



Fig. 6.2.2.10. e7C; Carolina vs. Alex. Elaboración propia.

- **e10; Elisabeth y Nicolás.** Carolina, después de haber dado la bienvenida a Alex y ya fuera de la habitación, la invita a marcharse de allí y se va. Alex, de un bolsillo, saca dos billetes de avión para viajar a Canadá que van a nombre de Joanna, avanza unos pasos y, en una habitación con luz roja, ve a Elisabeth; hermana gemela de Joanna. También aparece Nicolás por primera vez, quien le habla a Alex sobre Elisabeth comparándola con Joanna. Elisabeth muestra su desagrado por Alex.



Fig. 6.2.2.11. e10; Elisabeth y Nicolás. Elaboración propia.

- **e11A; Caja 1.** Carolina vuelve a la cocina con Pablo, quien le advierte de las rosas y cajas que han llegado. Carolina abre una de ellas y encuentra una fotografía de una niña pequeña en una habitación con luz roja que la deja atónita.

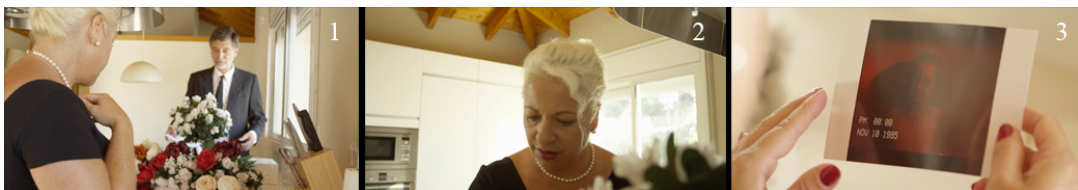


Fig. 6.2.2.12. e11A; Caja 1. Elaboración propia.

- **e11B; Caja 2.** Llega un nuevo paquete para Carolina, Pablo se lo da, ella lee un pequeño mensaje que va dentro de la caja junto a una flor blanca y se pone histérica. Pablo, que no entiende qué ocurre, le quita el mensaje de las manos y lo lee en voz alta, luego le pregunta a Carolina qué significa y ella se lo explica.



Fig. 6.2.2.13. *e11B; Caja 2.* Elaboración propia.

- **e12; Greg.** Elisabeth está hablando por teléfono con alguien sobre problemas económicos, al colgar llega Greg –representante de Joanna–, quien le pregunta a Elisabeth sobre una proposición, también económica, que ya le ha hecho anteriormente al funeral.



Fig. 6.2.2.14. *e12; Greg.* Elaboración propia.

- **e11C; Caja 3.** Carolina ya le ha contado a Pablo el significado del mensaje que hay en las cajas y él decide ayudarle.

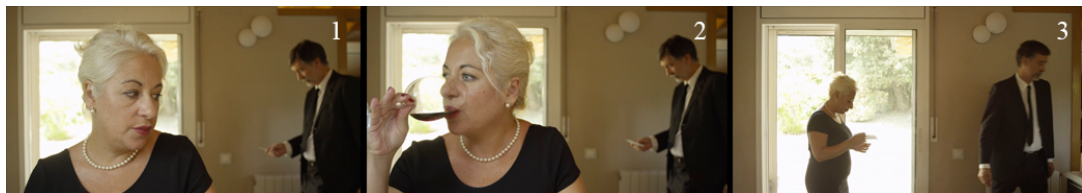


Fig. 6.2.2.15. *e11C; Caja 3.* Elaboración propia.

- **e17A; Caja 4.** Llega el cuarto paquete. Carolina está en una encerrona de la que parece no poder escapar. Pablo, que es abogado, le comenta que ha hablado con un compañero suyo y la dificultad de la situación. Carolina, por otro lado, advierte a Pablo de la llegada de Greg, que también está implicado en el asunto que lleva el mensaje consigo.



Fig. 6.2.2.16. *e17A; Caja 4*. Elaboración propia.

- ***e18; Felación.*** Greg está manteniendo relaciones sexuales con una camarera del funeral. Ella le hace una felación mientras Greg se mira a si mismo en el espejo.



Fig. 6.2.2.17. *e18; Felación*. Elaboración propia.

- ***e19A+B; Alex habitación 3.*** Alex tiene en las manos una fotografía suya con Joanna en la que se están abrazando y sonriendo a la cámara, desvía la mirada y la pierde en algún punto de la habitación.

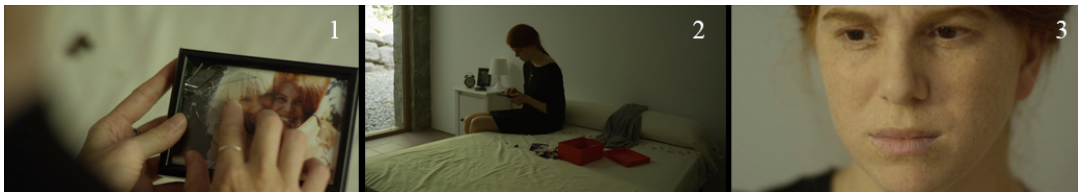


Fig. 6.2.2.18. *e19A+B; Alex habitación 3*. Elaboración propia.

- ***e20; Flashback triste.*** Joanna llora, enfurecida tira todas las cosas que hay sobre un tocador.

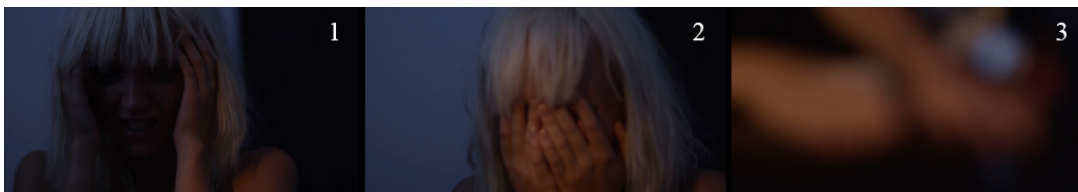


Fig. 6.2.2.19. *e20A; Flashback triste*. Elaboración propia.

- ***e19C; Júlia.*** Alex enciende el ordenador de Joanna, en él ve fotos de ellas dos juntas. Navegando por carpetas descubre una nombrada “ENSAYOS 25/11/2015”, la abre y reproduce uno de los vídeos que hay dentro. En el vídeo ve a Joanna con

Júlia, que aparece por primera vez. Las dos parecen ensayar un guion, aunque cuando Joanna se equivoca en una frase empiezan a reír y coquetear haciéndose cosquillas y acabando prácticamente abrazadas.

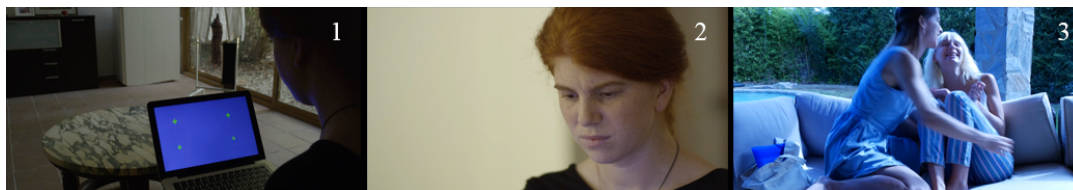


Fig. 6.2.2.20. *e19C; Júlia*. Elaboración propia.

- ***e21; Post-felación.*** Greg y la camarera se arreglan antes de volver al funeral mirándose al espejo.



Fig. 6.2.2.21. *e21; Post-felación*. Elaboración propia.

- ***e22; Discurso Greg.*** Greg da un discurso de condolencia delante de todos los invitados, haciendo referencia directa a Carolina –madre de Joanna– y con algunos comentarios poco oportunos sobre la difunta que enfurecen a Elisabeth, que mantiene una extraña relación con Greg.

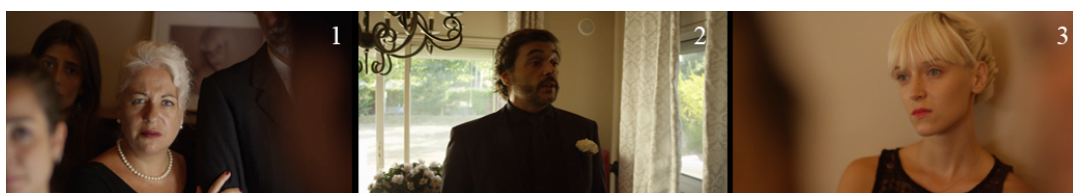


Fig. 6.2.2.22. *e22; Discurso Greg*. Elaboración propia.

- ***e24; Nicolás 2.*** Alex mira por una ventana, está escuchando una relación que mantienen Greg y Elisabeth, luego se aleja de ella. Nicolás vuelve a aparecerse ante Alex, le habla sobre Joanna y los asistentes del funeral.

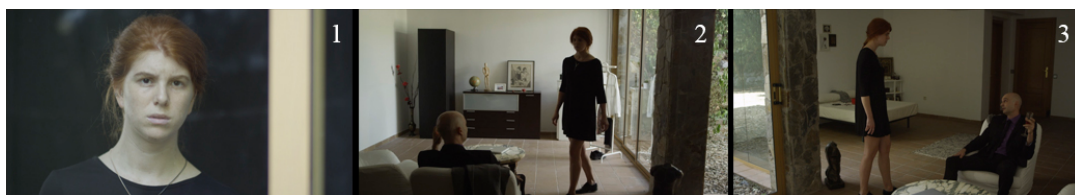


Fig. 6.2.2.23. *e24; Nicolás 2*. Elaboración propia.

- ***e27; Siluetas***. Carolina y Pablo, en privado, comentan el discurso de Greg en la despensa. Creen que es él quien envía los paquetes con las flores.

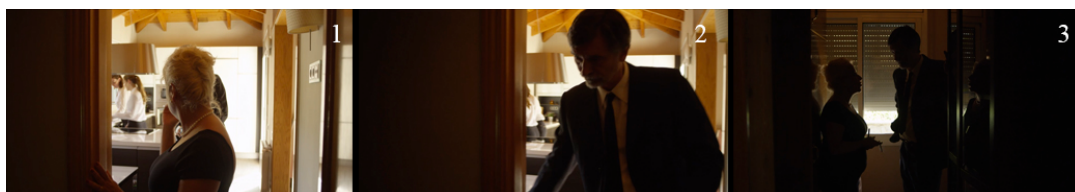


Fig. 6.2.2.24. *e27; Siluetas*. Elaboración propia.

- ***e30; Féretro***. Alex acude a la habitación donde está el féretro de Joanna, se posa ante la ventana y parece hablarle. Joanna se le aparece y habla con ella, cuando acaban, Nicolás vuelve a aparecerse ante Alex, quien también habla con ella.

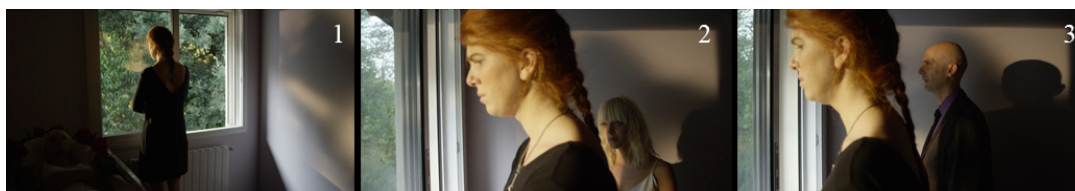


Fig. 6.2.2.25. *e30; Féretro*. Elaboración propia.

- ***e31; Derrumbe Carolina***. Carolina, en el baño, se derrumba al ver que no dispone de más tiempo para esconder su pasado.

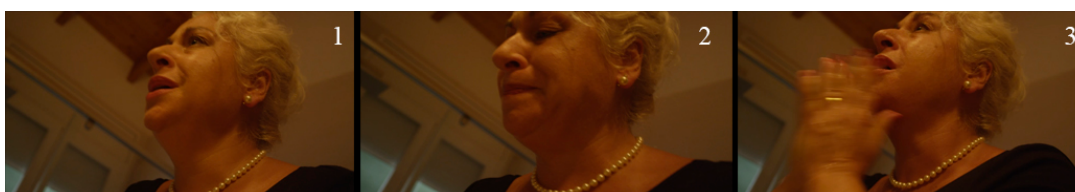


Fig. 6.2.2.26. *e31; Derrumbe Carolina*. Elaboración propia.

- **e32; Discurso Cura.** Pablo y Carolina están angustiados, no encuentran a Greg. Llega Francisco –el cura– a la vez que Greg entra desde el jardín y Pablo se lo lleva para hablar en privado. Carolina recibe a Francisco, quien le comenta que tiene muy poco tiempo ya que en una hora debe estar en otro lugar a causa de su vocación y seguidamente inicia el discurso para la misa de Joanna, en el que Carolina se derrumba y acaba por confesar sus abusos hacia Joanna, aunque finalmente Pablo interviene y evita que su pareja lo confiese.



Fig. 6.2.2.27. *e32; Discurso Cura*. Elaboración propia.

- **e33; Pablo vs. Greg.** Esta escena se intercala con la *e32; Discurso Cura*, iniciándose a la vez que el cura empieza su discurso y acabando antes de que Carolina confiese el abuso que hacía de Joanna de pequeña. Pablo amenaza a Greg en relación a los paquetes que han llegado a la casa, Greg no sabe nada sobre el asunto y le dice a Pablo que se está equivocando de persona.



Fig. 6.2.2.28. *e33; Pablo vs. Greg*. Elaboración propia.

- **e35; Vídeo Joanna pequeña.** Esta escena, igual que la anterior, se intercala con la *e32; Discurso Cura* y la *e33; Pablo vs. Greg*, creando una secuencia de montaje. Alex, en la habitación de la luz roja, enciende el ordenador de Joanna y de una caja idéntica a las que le han llegado a Carolina saca un dispositivo USB, lo conecta al ordenador y reproduce un vídeo en el que se ve a Joanna siendo una niña. En el vídeo se oye la voz de Carolina, que la deja a solas con un hombre que pretende hacer un “juego” con Joanna. Dicho juego, a través del diálogo, se entiende como que Carolina prostituye a Joanna.



Fig. 6.2.2.29. *e35; Video Joanna pequeña*. Elaboración propia.

- ***e36; Muerte Joanna***. Se ve de nuevo la muerte de Joanna, aunque esta vez desde que Alex deja las últimas palabras de su mensaje en el contestador y sin esa visión subjetiva con la que la hemos visto antes. Mientras Joanna muere, se ve cómo Júlia –la chica del vídeo del supuesto ensayo de Joanna– la observa en sus últimos segundos de vida sin intervenir de ninguna manera.



Fig. 6.2.2.30. *e36; Muerte de Joanna*. Elaboración propia.

A simple vista, por el orden que siguen las escenas, son notables algunas de las dificultades que se presentan ante la realización de este montaje. Aunque ya se ha comentado que se cuenta con un total de 11 escenas menos que en el guion, las dificultades se hacen más notorias en el vacío entre las escenas *e11A; Caja 1* y *e11B; Caja 2*, las cuales –aunque las protagonizan los dos mismos personajes y ocurren en la misma localización– sufren un salto de tiempo entre sí en el que falta una escena, y en el paso entre las escenas *e11C; Caja 3* y *e17A; Caja 4*, donde ocurre exactamente lo mismo que entre las anteriores pero esta vez el salto de tiempo es mucho mayor y, además, entre ellas existen 4 escenas –ya que sí que existe la escena *e12; Greg*– de las que no se disponen, pues no existe material de rodaje de estas mismas. Por lo que conforma al resto de escenas, aunque también sufren varios cambios en relación al guion, las dificultades que se presentan son en relación a la cantidad de tiros de cámara que se realizan en cada una de ellas. En muchas de estas escenas tan sólo se dispone de un único plano y, en las que se disponen de más de uno –en la gran mayoría de casos– se dispone de dos, tres en algunas. Por estas razones el proceso de montaje de *DHAMMA* es un proceso que se hace costoso a la vez que extenso, pues para encontrar las posibilidades que el propio material ofrece para llegar a una versión cerrada se hace un profundo estudio del material, teórica y prácticamente.

6.3. DHAMMA; capítulo piloto.

En este tercer apartado, una vez conocida en su totalidad la situación en la que se encuentra el proyecto frente al montaje del capítulo piloto, que debe durar –hipotéticamente– treinta minutos, ya que en el guion así se concibe, se procede a iniciar la realización del montaje.

Para llegar a una versión cerrada que presentar al público, antes se realizan versiones de montaje previas en las que se prueban diferentes vías de montaje, técnica y narrativamente, buscando la que se adecúe mejor a la historia para ser contada al público de la forma en que se pretende desde un principio y sin perder su mensaje o esencia original. Después de la realización de cada una de estas versiones, a modo de herramienta visual, para seguir con el montaje de la versión posterior correspondiente en cada momento, se realiza, en paralelo al visionado de cada versión, un gráfico de visualización en el que se registra el nivel del espectador en relación a su atención, captación, seguimiento o entendimiento del audiovisual, basado en la teoría *The Rule of Six* que expone Walter Murch en su libro *In the Blink of an Eye* (1995. p 18).³⁴

1) Emotion	51%
2) Story	23%
3) Rhythm	10%
4) Eye-trace	7%
5) Two-dimensional plane of screen	5%
6) Three-dimensional space of action	4%

Con esta teoría, Murch clasifica por orden de importancia los elementos que deben respetarse al crear un corte entre dos planos. Esta vez, la teoría se aplica para su misma práctica, observando cada versión de montaje creada y, de escena en escena, de secuencia en secuencia, de acto en acto y en relación a la concepción global del producto correspondiente en cada momento, se crean estos gráficos de visualización analizando cada versión y a partir de los cuales se toman apuntes y se aplican los cambios correspondientes en la creación de la siguiente versión. Estos gráficos se inspiran en los mismos que Joan Marimón proporciona en su libro *El montaje cinematográfico* (2014) cada vez que hace un

³⁴ Aunque la teoría también aparece en la página 32 de este escrito se vuelve a añadir en la redacción para no hacer volver tan atrás al lector.

análisis de los ejemplos que cita en relación a estos mismos aspectos, sean películas o capítulos concretos de series.

Durante la fase de montaje se llegan a realizar hasta 11 versiones previas a la final, las valoraciones de las cuales deben entenderse –aunque estén basadas en la teoría mencionada de Murch– como un análisis llevado a cabo desde el punto de vista del montador y que puede diferir si se analiza desde un punto de vista distinto y que no por ello debe ser erróneo, pues como se presenta en el capítulo 3.4. *Dimensiones de la producción cinematográfica* (p. 35) el total de proposiciones e interpretaciones de una película es un número exactamente incierto.

6.3.1. Primera versión.

Esta primera versión de montaje se crea respetando el guion y los aspectos característicos de cada toma desde que se indica el momento de inicio de la acción hasta su finalización. Se respeta, por tanto, el orden de escenas y, de las que se dispone de más de un plano, se crea un montaje básico en relación a lo que indica el guion, intentando mostrar todo aquello que aparece detallado, sin tener en cuenta la duración total del capítulo ni la incoherencia espacial o temporal que puede crear la notoria falta de escenas.³⁵

³⁵ Se incluye un salto de página para añadir el gráfico de visualización de esta primera versión a causa del limitado espacio que resta en esta misma, ya que podría no ser fácil de comprender si se redujera tanto el tamaño de la imagen.

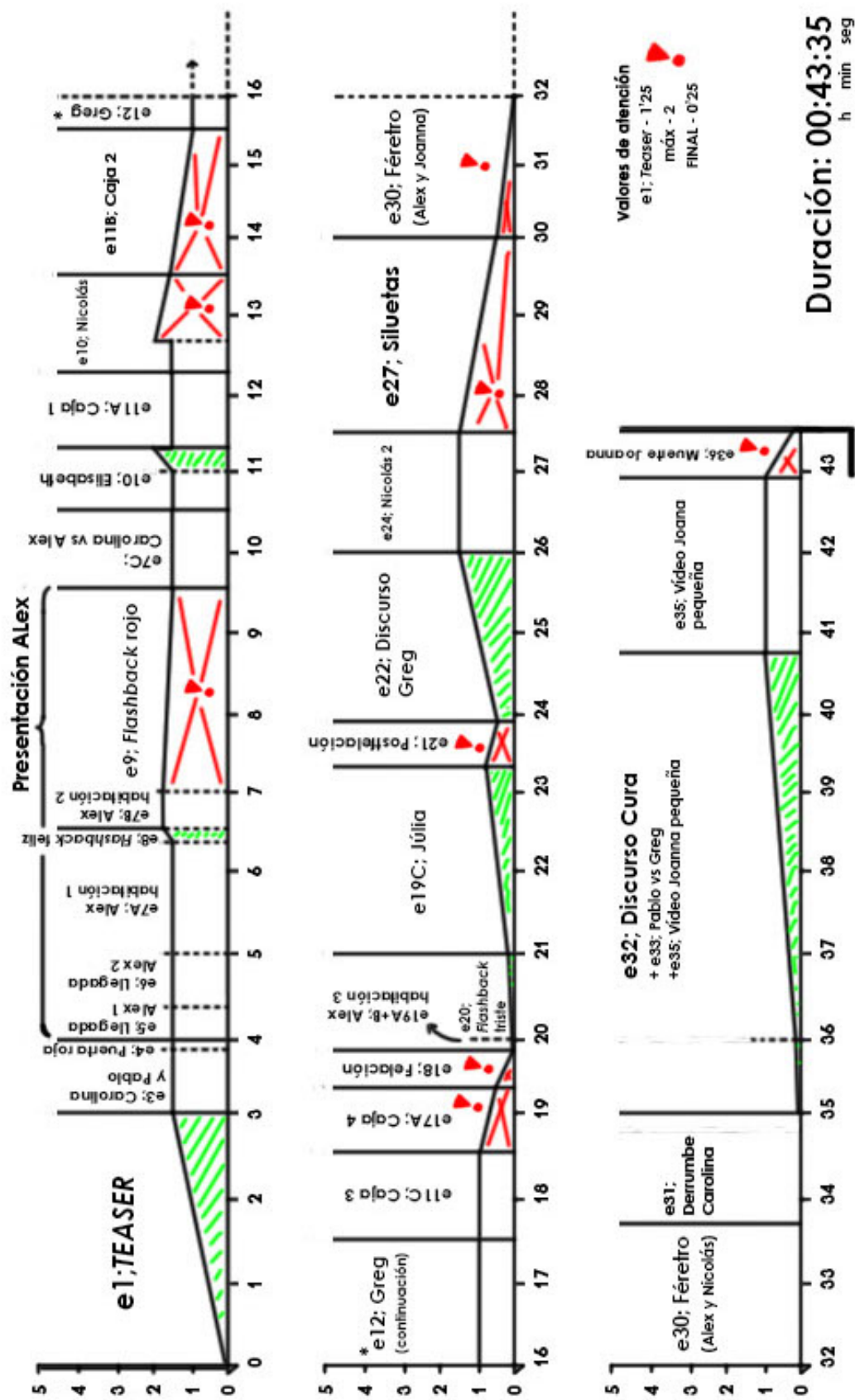


Fig. 6.3.1.1.. Gráfico de la primera versión. Elaboración propia.

Como el gráfico indica, destaca la disminución de atención en el espectador en las siguientes escenas, de las que se extraen los siguientes apuntes.

- **e9; Flashback rojo.** Momentos antes de esta escena aparece un *flashback* en el que también aparece Joanna y narra mejor la relación entre Alex y ella. Por otro lado, tampoco acaba de comprenderse lo que cuenta Joanna y porqué, además es una escena demasiado larga y el hilo narrativo del conjunto del capítulo se pierde.
- **e10; Nicolás.** No aporta demasiado, queda indefinido su papel en la narración.
- **e11B; Caja 2.** Dura demasiado para el objetivo de la propia escena. Se puede transmitir lo mismo con menos minutos.
- **e17A; Caja 4.** La falta de escenas entre esta y la anterior a ella hacen que el espectador se pierda. Hay un salto de tiempo demasiado grande pero aparecen los mismos personajes en la misma trama. Dura demasiado para el objetivo de la propia escena.
- **e18 y e21; Felación y Post-felación.** Falta de contextualización. Aparece un nuevo personaje que no se ha presentado y no acaba de reforzar ningún aspecto en relación a ninguna trama.
- **e27; Siluetas.** Demasiadas pausas en el diálogo. Dura demasiado para su objetivo.
- **e30; Féretro.** Demasiadas pausas en el diálogo. Con Nicolás se acaba de perder la atención por completo, parece querer ser el elemento clave para Alex en algún aspecto pero no acaba de quedar claro. Se desinfla, mengua.
- **e36; Muerte Joanna.** Aporta una nueva información a la Muerte de Joanna pero el material del que se dispone es escaso. Puede que transportándolo a otro punto de la historia la escena cumpla con su propósito.

En relación al nivel de atención del espectador, en una escala de 1 a 5, se anota el valor que se da al final de la primera escena, ya que es con la que se presenta la historia al espectador, el punto más alto durante todo el capítulo y el nivel en el que se sitúa el espectador al finalizar la visualización.

- **e1; Teaser** = 1'25 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 2 sobre 5. Al final de la escena *e10; Elisabeth* y a mitad de la escena *e10; Nicolás*, cuando Elisabeth grita a Alex.
- **Fin** = 0'25 sobre 5

6.3.2. Segunda versión.

Una vez analizado el primer resultado se realiza una segunda propuesta de montaje, aplicando mínimos cambios en algunas de las escenas, acortándolas y eliminando algunos fallos, probando de dividir algunas de ellas y haciendo una pequeña prueba de parada para posible publicidad a causa de la falta de escenas. También se crea una versión en la que aunque se respeten las características de cada toma como en la versión anterior, se prueba un nuevo orden de las escenas a partir de las conclusiones extraídas anteriormente.

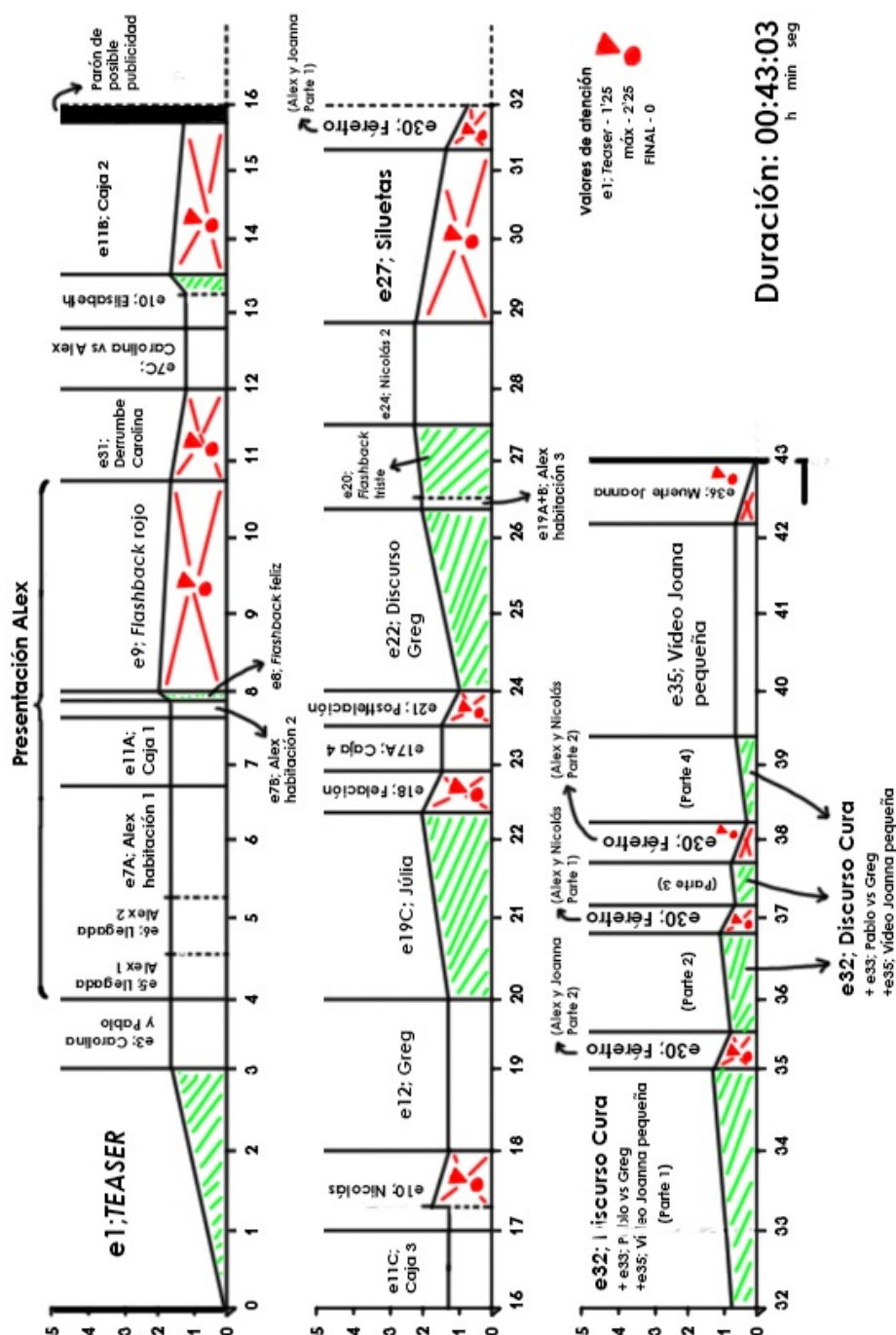


Fig. 6.3.2.1. Gráfico de la segunda versión. Elaboración propia.

Esta vez, las escenas que presentan decadencia en la atención del espectador son las siguientes.

- *e9; Flashback rojo.*
- *e11B; Caja 2.*
- *e10; Nicolás.*
- *e18 y e21; Felación y Post-felación.*
- *e27; Siluetas.*
- *e30; Féretro.*
- *e36; Muerte Joanna.*

Exactamente las mismas escenas que en la versión anterior y por las mismas causas³⁶. Como mejora, destaca la escena *e17A; Caja 4* que, al situarla en un punto distinto dentro de la historia, se elimina la confusión en el espectador y aunque no incrementa la atención en el espectador, la mantiene, por lo que se extrae de la lista de escenas negativas.

En cuanto a los tres puntos de referencia para el análisis global del capítulo este es el resultado

- *e1; Teaser* = 1'25 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 2'25 sobre 5. Al final de la escena *e19C; Júlia* y al final de la escena *e22; Discurso Greg*.
- **Fin** = 0 sobre 5

Se hace notoria una pequeña mejora en el nudo del capítulo, donde la atención llega a ser – aunque sea mínimamente – más alta que en la anterior versión. Por otro lado, esto contrasta con el punto de atención al final que vuelve al punto inicial del capítulo; 0. La conclusión que se extrae de ello es la división creada en la última secuencia que, aunque sigue sumando atención en el espectador, al verse intercalada con una escena también dividida, de gran impacto negativo en la narración y precedida por otra de las mismas características, hace disminuir el nivel de atención en la secuencia final en vez de incrementarlo como se busca idealmente. Además la última escena sigue siendo negativa, por lo que no ayuda a aliviarlo.

³⁶ Al tratarse de las mismas causas se entiende que no es necesario reiterar en ellas de nuevo.

6.3.3. Primeras conclusiones.

Habiendo experimentado con el material en dos distintas versiones en las que se prueba; en una versión el respeto por el orden de escenas el guion; y en otra la reestructuración de la narración para adaptarla al formato audiovisual, habiendo observado también el fracaso de ambas, se deciden tomar fuertes medidas junto con la dirección del proyecto sobre la historia y varios de sus elementos.

De cara a la siguiente versión, tras haber comprendido la fuerte y negativa presencia de las escenas *e18; Felación* y *e21; Post-felación*, se decide eliminarlas por completo de la narración, ya que, a parte de hacer decaer la atención, no refuerzan ninguna de las demás tramas en ningún aspecto y se infiltra, sin motivo alguno, un personaje totalmente prescindible e irrelevante para la historia, a parte de ser escenas sin justificación en la trama.

Por otra parte, se decide eliminar el personaje de Nicolás, quien, aunque posea una escena mínimamente interesante *–e24; Nicolás 2–*, ni es protagonista, ni antagonista, ni mentor, ni ejerce el rol de ningún otro tipo de figura simbólica en la historia. También ayuda a tomar la decisión que dicha escena requiere la introducción del personaje a través de una escena previa y, aunque se dispone de ella *–e10; Nicolás–* es de gran impacto negativo, igual que su tercera aparición en la escena *e30; Féretro*.

Se decide, por último, eliminar las escenas *e9; Flashback rojo* y *e27; Siluetas* a causa de su gran influencia negativa en el producto, suprimir la escena *e20; Flashback triste*, que aunque incrementa la atención del espectador facilitará la comprensión de la narración y, con ello, puede que su entendimiento. También se decide condensar en una sola escena las escenas *e11A; Caja 1* y *e11B, Caja 2*, pasando a nombrarse *e11; Caja 1*, de manera que se pueda eliminar ese confuso salto temporal, ya que tampoco ayuda el hecho de crear una parada de para posible publicidad.

Todas estas decisiones se proponen a modo de prueba, de manera que se teste en una nueva versión pero sin establecer como definitivas ninguna de ellas, ya que puede que, aunque sean escenas negativas para el seguimiento del espectador durante la historia, sea necesario incluirlas en ella para su comprensión aunque sea de una manera distinta a como se comprenden cada una de las escenas en este punto.

6.3.4. Tercera versión.

Además de añadir los anteriores cambios, en esta tercera versión se empieza a crear un mínimo estilo narrativo en momentos concretos de la narración, como el lenguaje que se aplica en los *flashbacks* que aparecen durante el capítulo o el ritmo del que se dota a las secuencias de montaje. También se empieza a pulir el montaje de las escenas, se deja de respetar la totalidad de las tomas eliminando parte de los diálogos y planos que aparecen en versiones anteriores a esta, así como se siguen probando nuevas estructuras narrativas.

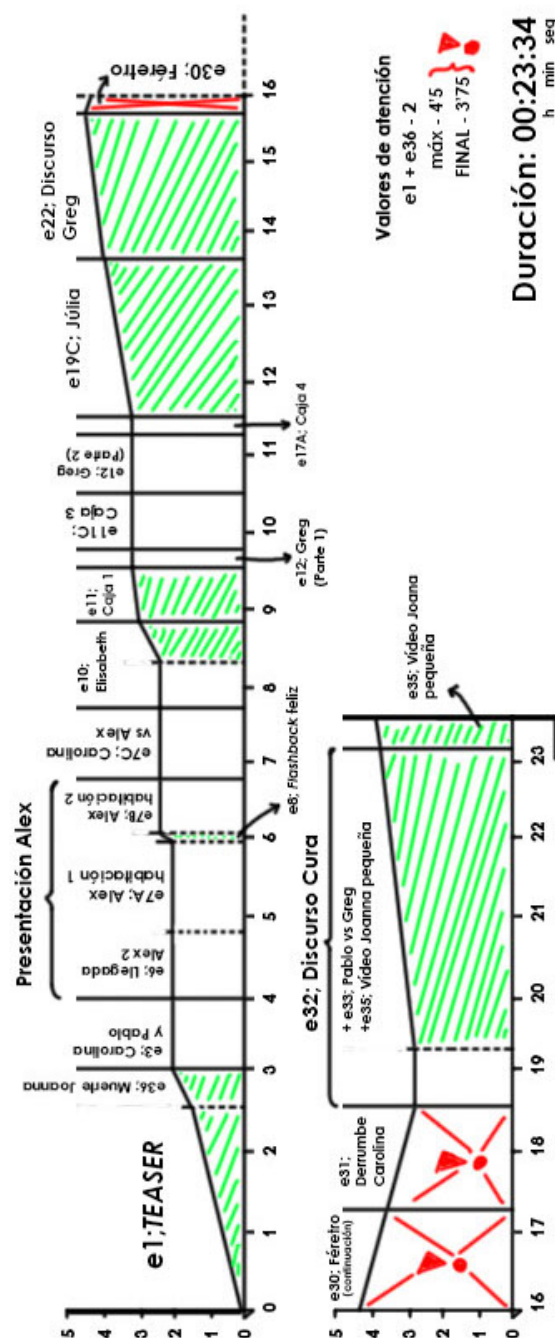


Fig. 6.3.4.1. Gráfico de la tercera versión. Elaboración propia.

Tras el análisis de esta tercera versión, el gráfico destaca por la gran mejora que presenta. Aún así, siguen habiendo escenas que hacen disminuir la atención fuertemente.

- **e30; Féretro.** Rompe el ritmo de montaje del que se dota al capítulo completo y el plano principal, por su composición y punto de foco, hace perder al espectador. Puede que otro tipo de montaje ayude, al menos, a mantener la atención.
- **e31; Derrumbe Carolina.** Rompe, igual que la escena previa a ella, el ritmo de montaje de la totalidad del capítulo.

Como mejoras se destaca la reestructuración de la escena *e36: Muerte Joanna* justo después de la escena *e1; Teaser*, con lo que ahora pasa a ser una escena muy positiva, ya que la narración se refuerza y, por consecuencia, dota levemente el incremento de atención en la escena *e19C; Júlia*, ya que Júlia es un personaje que aunque aparezca brevemente posee un gran contraste y, cuando Alex la descubre en el vídeo del ordenador de Joanna, el espectador conoce –aunque sea poca– más información que la protagonista; Alex, lo que ayuda a captar de mejor manera al público. Por otra parte, la escena *e10; Elisabeth*, se reestructura internamente a causa de la eliminación total de Nicolás, incluyendo una importante aparición de Elisabeth en la escena *e10; Nicolás*, que se conecta ahora con la primera aparición de Elisabeth creando una única escena y hace que el incremento de atención en esta escena sea mayor que antes. Y por último, la escena *e11; Caja 1* –compuesta por las escenas *e11A; Caja 1* y *e11B, Caja 2*–, que también ayuda a incrementar la atención del espectador en la narración, ya que se presenta nueva información importante en la trama.

El resto de escenas que influyen positivamente en la historia, al haberlo hecho desde un principio, ayudan a registrar más altos niveles de atención a lo largo del capítulo. Los niveles de referencia en esta tercera versión son los siguientes.

- **e1; Teaser + e36; Muerte de Joanna**³⁷ = 2 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 4'5 sobre 5. Al final de la escena *e22; Discurso Greg*.
- **Fin** = 3'75 sobre 5

³⁷ Este valor inicial comprende también la escena *e36; Muerte Joanna* a modo de secuencia conjunta con la escena *e1; Teaser*.

6.3.5. Cuarta versión.

Se crea esta versión con la intención de hacer una única prueba en todo el capítulo; añadir intercaladamente la escena *e27; Siluetas* a medida que avanza la escena *e22; Discurso Greg*, extrayendo, de la conversación que mantienen Carolina y Pablo tras el discurso, aquellas reflexiones más relevantes y incluyéndolas en relación al discurso. Con ello se intenta evitar la eliminación de una escena que prepara al espectador para la *e33; Pablo vs Greg* y reducir el tiempo de la escena *e27; Siluetas*, su fuerte perjuicio.

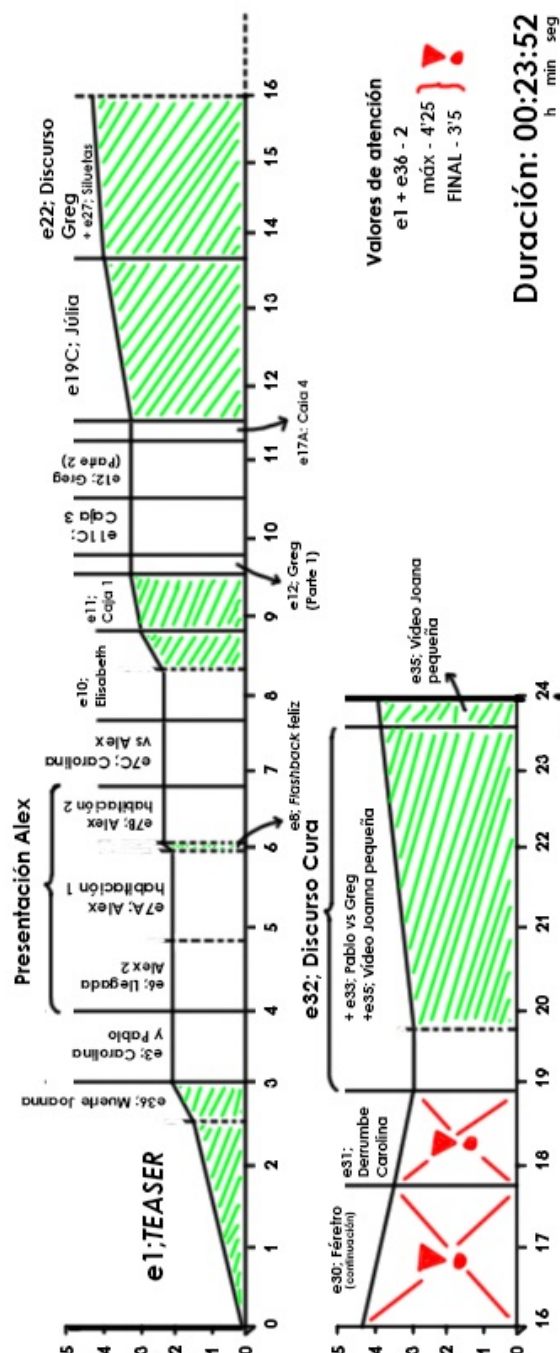


Fig. 6.3.5.1. Gráfico de la cuarta versión. Elaboración propia.

Se hace evidente que este simple cambio no supone ni gran mejora ni gran declive en la atención del espectador, de hecho, a simple vista se podría afirmar que es exactamente igual. Aún así, viendo las anotaciones en los puntos referenciales de valor se observa un pequeño cambio.

- ***e1; Teaser + e36; Muerte de Joanna*** = 2 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 4'25 sobre 5. Al final de la escena *e22; Discurso Greg*.
- **Fin** = 3'5 sobre 5

El punto inicial se sitúa igual, ya que no se aplica ningún cambio más que la inclusión de la escena *e27; Siluetas* entre la *e22; Discurso de Greg*, cosa que provoca que la atención del espectador, aunque siga siendo una evolución positiva en este punto, se sitúe al final de la escena en un punto inferior al de antes, siendo ahora 4'25 donde antes era 4'5 que, a su vez, es el punto máximo registrado, ahora menor que antes. En consecuencia, esto provoca también una mínima reducción del valor en el punto de referencia que se toma al final de la visualización, siendo 3'5 cuando antes era 3'75.

Se interpreta a partir de aquí que, aunque reduzca el incremento en dos de los tres puntos referenciales en relación al valor de atención por parte del espectador, la escena *e27; Siluetas* ayuda en la comprensión de la narración, ya que dirige al espectador hacia ciertos elementos e ideas que debe observar e incluirla ayuda a justificar el enfrentamiento que inicia Pablo más tarde en la escena *e33; Pablo vs Greg*, lo que genera cierta firmeza contextual durante su visualización. Por estas razones se decide seguir incluyéndola en las siguientes versiones con el fin de buscar otro tipo de montaje dentro de esta nueva secuencia que surge a partir de la conexión entre estas dos escenas.

Como notas adicionales en relación a estas dos últimas versiones, se concluye que la división de la escena *e12; Greg* en dos partes no genera cambios en el capítulo, con lo que puede añadirse de ambas maneras. Por otro lado, se sigue teniendo en cuenta la presencia de las siguientes escenas, de notorio impacto negativo hacia el final del capítulo.

- ***e30; Féretro.***
- ***e31; Derrumbe Carolina.***

6.3.6. Quinta versión.

En esta quinta versión, aún habiendo tomado ya ciertas decisiones de gran peso sobre qué extraer y qué incluir en el montaje del capítulo, desde la dirección del proyecto, se decide volver a probar la inclusión de Nicolás y aplicar el uso de *jump-cuts* en la escena *e31*; *Derrumbe Carolina*, ya que podría mejorarse reduciendo su duración. Por otra parte, se incluyen ciertos recursos extraídos de la etapa de producción rodados sin ningún tipo de conexión con ninguna escena concreto, aunque sí muestras la localización de la historia.

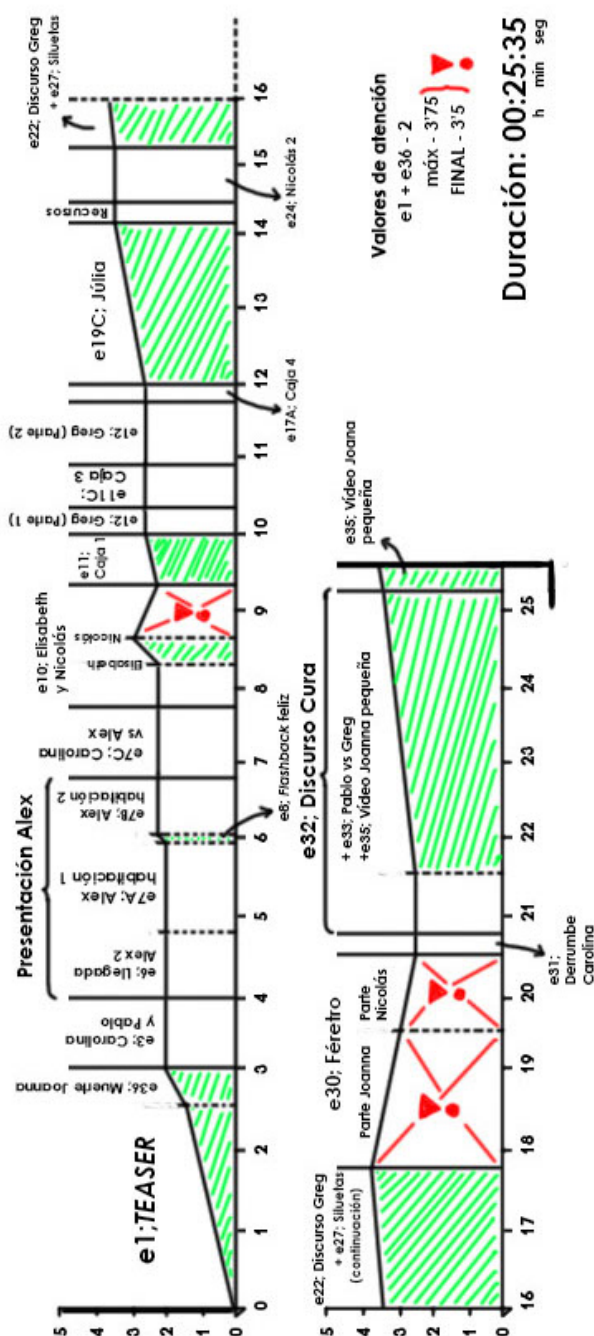


Fig. 6.3.6.1. Gráfico de la quinta versión. Elaboración propia.

De esta prueba se extraen los siguientes apuntes de las siguientes escenas.

- **e10; Elisabeth.** El incremento que genera el enfrentamiento entre Elisabeth y Alex interesa para aumentar el nivel de atención de la narración, aporta nueva información a la trama. Nicolás aparece después del punto más fuerte de la escena, no se entiende quien es ni de dónde sale y tampoco aporta nada.
- **e24; Nicolás 2.** Ayuda en pequeña parte a comprender quien es Nicolás, pero por si sola, sin la presencia de las otras dos escenas donde aparece el personaje, queda injustificada.
- **e30, Féretro.** Ya era una escena conflictiva antes, ahora, volviendo a incluir a Nicolás, el impacto negativo de esta escena se hace aún más duro al alargar su duración.
- **Recursos.** No aportan mucho, pero ayudan a cambiar de acto y dar un respiro al espectador en el flujo de la narración
- **e31; Derrumbe Carolina.** Mejora. Ya no resta igual que antes, aunque tampoco suma y no prepara ninguna situación posterior.

Los puntos referenciales para el análisis de atención durante todo el capítulo, a partir de las causas expuestas en la lista anterior, pasan a ser los siguientes.

- **e1; Teaser + e36; Muerte de Joanna** = 2 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 3'75 sobre 5. Al final de la escena e22; *Discurso Greg.*
- **Fin** = 3'5 sobre 5

Aunque el punto final queda como antes, es destacable la disminución en el punto máximo de atención, que baja de 4'25 a 3'75 desde la anterior versión a esta, pero si se toma el valor máximo registrado en todas las versiones producidas hasta ahora, este valor, disminuye al registro actual desde 4'5, valor registrado en la tercera versión de montaje.

Por tanto, queda confirmado que Nicolás es un personaje que, más que ayudar en la trama, estorba. Debe eliminarse de la historia, no por causa de *acting*, sino por falta de contextualización, por falta de posesión de material y escenas eliminadas en la fase de rodaje que, si se dispusiera de ellas, es probable que ayudaran a definir el personaje de Nicolás. Puede explicarse la historia sin él sin verse afectada en ningún aspecto.

6.3.7. Sexta versión.

Para esta versión, además de eliminar definitivamente a Nicolás, se une en un único bloque la escena *e12*; *Greg* y se vuelven a añadir las escenas *e9*; *Flashback rojo* y la secuencia que forman las escenas *e*; *19A+B*; *Alex habitación 3* y *e20*; *Flashback triste*. Con ello, desde la dirección del proyecto, se quiere tratar de no eliminar tantas escenas y, sobretodo, respetar la escena *e9*; *Flashback rojo*, ya que se comprende como una escena clave para el desarrollo de la trama.

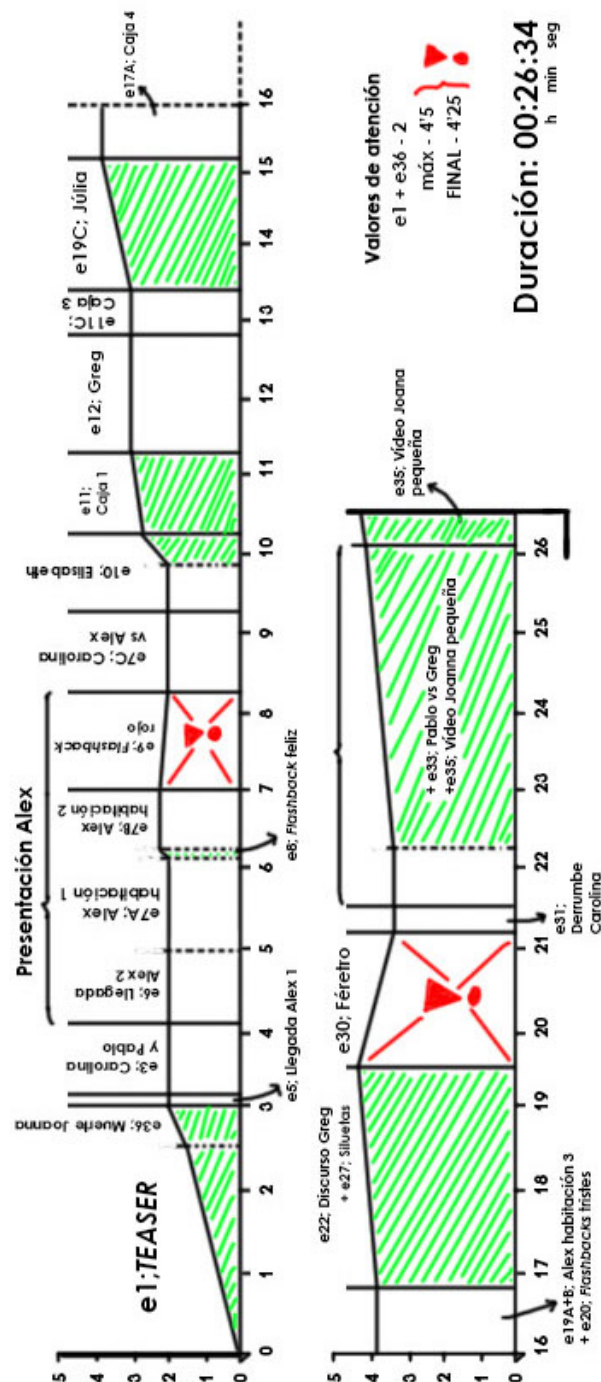


Fig. 6.3.7.1. Gráfico de la sexta versión. Elaboración propia.

Habiendo aplicado ciertos cambios como el montaje dentro de escenas o la reducción de algunas de las mismas en cuanto a su duración se extraen las siguientes conclusiones.

- **Nicolás.** Eliminarlo de la trama ayuda mucho en la comprensión de la historia.
- **e9; Flashback rojo.** Aunque se prueba de montar la escena de otra manera y acertando el diálogo, sigue sin entenderse y confundiendo al espectador. No se acaba de concebir como un *flashback* y tampoco como la realidad de Alex. Es una escena poco definida en relación al resto y la relación entre Joanna y Alex ya queda definida en la escena e8; *Flashback feliz*, situada segundos antes de esta.
- **e12; Greg.** Aunque no cambia el valor de atención ni a más ni a menos, al haberse vuelto a incluir como un bloque único sin divisiones, la acción interna se comprende mejor de esta manera.

Los puntos que se toman como referencia incrementan en comparación a la versión anterior y quedan registrados los siguientes valores.

- **e1; Teaser + e36; Muerte de Joanna** = 2 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 4'5 sobre 5. Al final de la escena e22; *Discurso Greg*.
- **Fin** = 4'25 sobre 5

Mejoran notablemente aunque destaca la permanencia del punto más alto en una escena que forma parte del nudo de la historia, por lo que se concluye que sigue habiendo factores a mejorar que pueden hacer que el gráfico finalice con su punto más alto en el desenlace del capítulo. Por otra parte, en cuanto a la introducción de las siguientes escenas, aunque no suponen un impacto negativo en la trama, se interpreta que su aportación a la historia se cumple, sin necesidad de que aparezcan. En otras escenas distintas la aportación es más firme que en estas y, por lo tanto, quedan eclipsadas.

- **e5; Llegada Alex 1.** Presenta a Alex. Aún así, el personaje queda mucho mejor presentado en la secuencia marcada en el gráfico como *Presentación Alex*, donde no solo se conoce su rostro, sino que también se conoce su relación con Joanna.
- **e31; Derrumbe Carolina.** Muestra la desesperación de Carolina. Esta desesperación puede reforzarse mejor mediante el ritmo de montaje en otras escenas relacionadas con la trama que usando esta misma.

6.3.8. Séptima versión.

Generando, en este punto, una versión de montaje a modo de propuesta personal y desvinculada de la intención del director a causa de ciertas discrepancias en relación a la inclusión y eliminación de escenas, al estilo de montaje que se pretende aplicar sobre ellas y a los diferentes ritmos de montaje del que se quiere dotar al material, sea por narrativa o necesidad, se aplican ciertos cambios con los que se trata llegar, por lo menos, a los buenos resultados anteriores de la tercera versión de montaje que se han ido perdiendo hasta ahora.

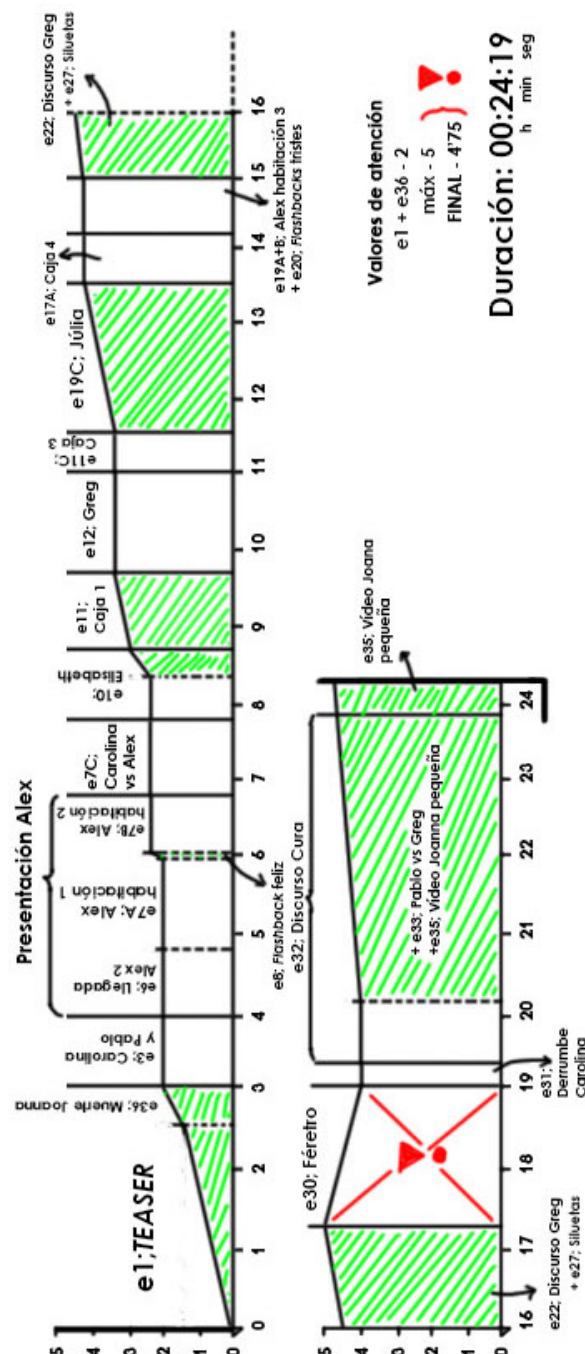


Fig. 6.3.8.1. Gráfico de la séptima versión. Elaboración propia.

Queda expuesta una clara aunque leve mejora en esta versión al eliminar ciertas escenas, siendo ahora, en los puntos referenciales, tanto el valor superior en el punto máximo total y al final del capítulo, que quedan de la siguiente manera.

- *e1; Teaser + e36; Muerte de Joanna* = 2 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 5 sobre 5. Al final de la escena *e22; Discurso Greg*.
- **Fin** = 4'75 sobre 5

Al final del discurso que da Greg ante los asistentes, el punto de atención supera el máximo durante el capítulo y, a la vez, llega al máximo en la escala de valor de atención, siendo 5 donde antes era 4,5. Consecuentemente, esta mejora se aplica de la misma manera al final del capítulo, donde la atención del capítulo pasa de 4'25 a 4'75 de la anterior versión a la actual.

Se sigue teniendo en cuenta que la escena *e30; Féretro* –que por cuestiones de priorización del resto del capítulo sigue intacta desde la tercera versión de montaje, exceptuando la prueba aplicada en la quinta al intentar no excluir a Nicolás por última vez– debe mejorarse en su montaje, ya que es posible, y, si sigue creando un descenso en el gráfico, valorar la posibilidad de excluirla de la narración.

Añadiendo otras reflexiones que, aunque no hayan aparecido hasta ahora, también se destacan de cada una de las versiones anteriores, la poca clarificación sobre el personaje de Elisabeth –hermana gemela de Joanna– y la carente referencia a la identidad del personaje por parte de algún otro, hacen que no se defina bien. Esto no sucede si se incluye a Nicolás, pues es el único personaje que se refiere a ella como tal. Por otra parte, la presente luz roja en la historia tampoco se aclara y se entiende como un sin sentido, ya que aparece en distintos lugares y en la presencia de diferentes personajes sin justificación alguna en ningún caso.

Por último, se concluye que, al ser esta versión mínimamente superior en la escala de atención, los distintos puntos de vista sobre ciertos aspectos y escenas surgidos en este punto que contraponen al director y al montador, deben intentar confluir de alguna manera o, en caso de que no sea así, trabajar sobre dos vías paralelas; la vía de trabajo que comprende el punto de vista de la dirección del proyecto y la que comprende el del propio montador.

6.3.9. Segundas conclusiones.

Como se ha comentado, la aparición de ciertas discrepancias en relación al montaje del capítulo piloto de *DHAMMA* provoca una séptima versión que es fruto de la desvinculación del montaje del que pretende dotar el director al material, aplicándose la necesidad de montaje que el propio material requiere por las características que lo definen, características propiamente definidas en la fase de rodaje del proyecto. Es por ello que a partir del notorio éxito de esta séptima versión de montaje sobre su anterior, la sexta, propuesta de montaje en la que –desde la dirección del proyecto– se quiere seguir trabajando, se abren dos vías; la vía de montaje de la versión *DC* (*Director's Cut*) y la vía de montaje de la versión *EC* (*Editor's Cut*). Esto provoca un *workflow* que, en paralelo, mantiene las dos versiones hasta llegar a una versión final de cada vía de trabajo, que a la vez se diferencian por el control de la toma de decisiones, siendo en la vía *DC* más costosa que en la vía *EC*. Entrando en el detalle de las causas de esta decisión puramente personal, se destacan las siguientes discrepancias en las siguientes escenas y estilos de montaje. Desde la vía de trabajo *DC* se propone lo siguiente.

- **e9; Flashback rojo. DC.** Esta escena es el arranque de la venganza de Alex, incitada por Joanna. La luz roja que ha ido apareciendo hasta ahora y que aparece en esta escena se interpreta como el recuerdo de Joanna en la memoria de Alex.
- **e36; Muerte Joanna. DC.** Es un bloque independiente a la escena *e1; Teaser*, ya que por el estilo de la fotografía y el punto de vista desde el que se perciben las escenas son suficientemente distintas para provocar la confusión en el espectador. Además es una escena que se comprende, también, como bloque independiente de la totalidad del capítulo, apareciendo después de los créditos y menciones finales.
- **Estilo de montaje en la trama de Alex. DC.** Se pretende mostrar, mediante el montaje, el desequilibrio anímico de Alex durante el capítulo con la creación de *jump-cuts* en las escenas que aparece, reforzando su malestar y la culpabilidad que el personaje no acaba de asumir en relación a la muerte de Joanna.

Como contrapropuesta, se exponen los siguientes puntos de vista en relación a las intenciones que se pretenden conseguir con el montaje en la vía *DC* desde el punto de vista de la vía *EC*.

- **e9; Flashback rojo. EC.** El motivo de esta escena se pierde totalmente al haber eliminado el resto de escenas que definen el elemento de la luz roja que emana de la puerta que hay en la habitación de Joanna. Esta luz no es más que la que sale de un estudio personal de revelación fotografía del que Joanna disponía en su propia casa y, la justificación que se da desde la dirección en este momento, no se adapta a las posibilidades que el escaso material permite en esta escena.
- **e36; Muerte Joanna. EC.** Es una escena que, aunque durante el rodaje se haya resumido de la mejor manera posible para cumplir con el *timing* previsto para evitar su desaparición, si se añade en conexión a la escena e1; *Teaser* refuerza la trama general e incluso la escena en la que Alex advierte de la existencia de una tercera persona, Júlia, abriendo nuevas posibilidades en la interpretación del espectador. El mínimo material del que se dispone para su montaje hace incomprensible su funcionamiento como bloque independiente, ya que la presencia de Júlia sólo aporta nueva información –aunque sea a posteriori– en la escena e19C; *Júlia*, y queda más justificada en el capítulo si se hace de esta manera.
- **Estilo de montaje en la trama de Alex. EC.** La presencia de *jump-cuts* en la trama de Alex, en la gran mayoría de escenas es imposible de crear respetando el montaje clásico que se lleva a cabo con el capítulo, pues muchas de estas escenas disponen únicamente de un único plano estático y sin apenas movimiento por parte de los personajes que no ayudarían a la invisibilidad del corte. La única escena en la que se puede llevar a cabo esta idea es e9; *Flashback rojo*, pero ya se ha expuesto el porqué de su exclusión en la vía de montaje EC.

Es por esto que a partir de este punto, la creación de nuevas versiones de montaje se divide en dos, con la que se continúa a partir de la octava versión de montaje creando dos versiones de esta misma; la octava versión de montaje DC y la octava de versión de montaje EC. También se decide crear una nueva escena en la que aparecerá el proceso de creación de las cajas que Carolina recibe por parte de Alex para tratar de mejorar la narrativa y reforzar la importancia de este elemento en la historia de cara al espectador. A dicha escena se le nombra e99; *Producción Cajas*.

6.3.10. Octava versión DC.

En esta versión, perteneciente a la vía de montaje DC, como grandes cambios, se incluye la escena *e9*; *Flashback rojo* y se reestructura la escena *e36*; *Muerte Joanna* al final, creando una parada para los créditos y menciones finales antes de su aparición. Se aplican las justificaciones que surgen desde de la directora del proyecto y, a parte, se mejora el montaje de la escena *e30*, *Féretro*, tomando como plano principal el que antes era secundario, lo que supone que esta escena ya no sea de impacto negativo en la trama.

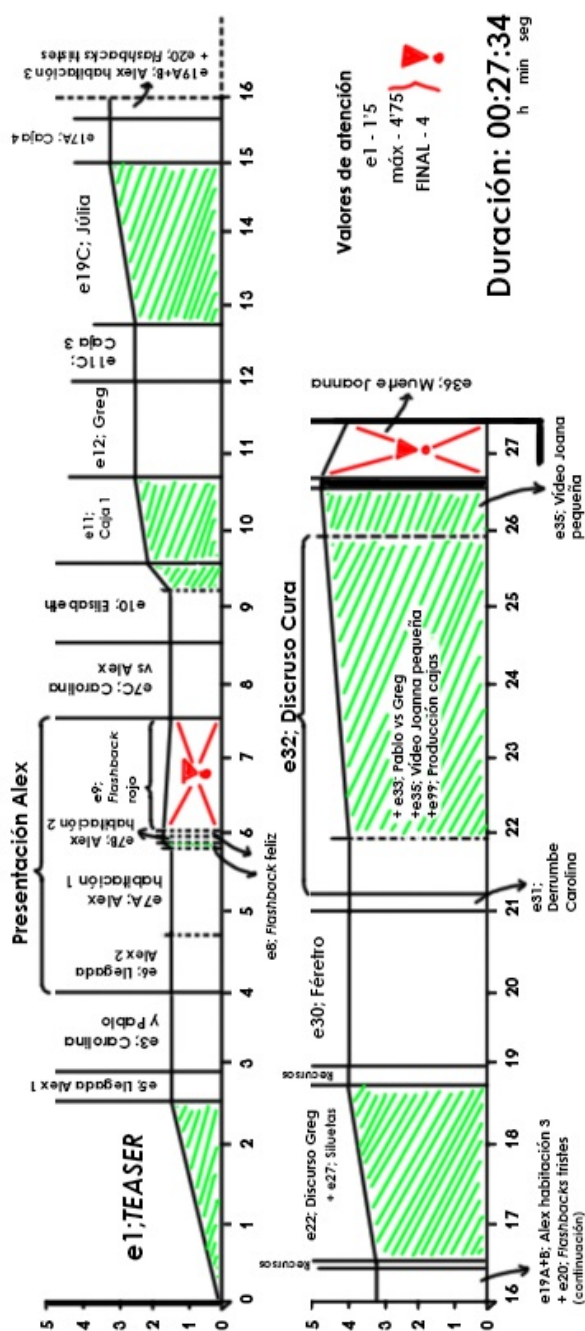


Fig. 6.3.10.1. Gráfico de la octava versión DC. Elaboración propia.

Tras la visualización de esta octava –y última– versión en la vía de trabajo *DC*, se remarca el siguiente descenso en los puntos que se toman como referencia para la evaluación del progreso en la atención del espectador durante el capítulo.

- ***e1; Teaser***³⁸ = 1'5 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 4'75 sobre 5. Al final de la escena *e35; Vídeo Joanna pequeña*.
- **Fin** = 4 sobre 5

La inclusión de la escena *e9; Flashback rojo* denota un costoso ascenso al inicio del capítulo, por lo que la atención del espectador se capta en bloques demasiado separados entre sí. También, a pesar de crearse un nuevo estilo de montaje en esta escena más corto y generando un estilo de montaje caótico para reforzar el desequilibrio de Alex, sigue descendiendo en el gráfico que, a posteriori, genera una recuperación mucho más lenta.

Un punto positivo en esta versión es que se consigue –por fin– acercar el punto máximo de valor de atención al final del capítulo, llegando a un valor de 4'75 que, a pesar de su alta posición en la escala, es inferior a la versión anterior, que en *l* que se sitúa en un 5 sobre 5. Aún así, por las características que esta versión comprende, la inclusión de la escena *e36; Muerte de Joanna* al final del capítulo hace disminuir el valor de atención en el punto de referencia final, siendo ahora un 4'25; medio punto menos que en la anterior versión. A pesar de ello, se destacan las utilizaciones de los siguientes recursos como mejoras secundarias en el montaje de las siguientes escenas.

- ***e8; Flashback feliz***. La reiteración en esta escena como herramienta de transición entre las escenas *e7A; Alex habitación 1* y *e7B; Alex habitación 2* ayuda a pasar de la situación de Alex de un lugar a otro de la habitación.
- ***e19A+B Alex habitación 3***. La inclusión de uno de los planos de la escena *e8; Flashback feliz* al inicio de esta ayuda en la situación del espectador respecto a la localización, actuando como recurso.
- **Recursos**. Ayudan a crear una estructura de actos mucho más clara en la historia.

³⁸ Se vuelve a tomar únicamente la escena *e1; Teaser* como referencia en el punto inicial a causa de la extracción de la escena *e36; Muerte Joanna* que actúa, en versiones anteriores, en conjunto con la primera.

6.3.11. Octava versión EC.

Volviendo a la vía de montaje *EC*, se crea una octava versión que, a su vez, se comprende como versión final del capítulo por los resultados obtenidos. Al tener más libertad de decisión, se aplican cambios, como la división en partes de algunas secuencias y la creación de nuevas a partir de la conexión entre otras escenas. A falta de recursos que muestren la localización de desde el exterior, se usan versiones *beta* de planos de pago recogidas en la página web <http://www.istockphoto.com/es>.

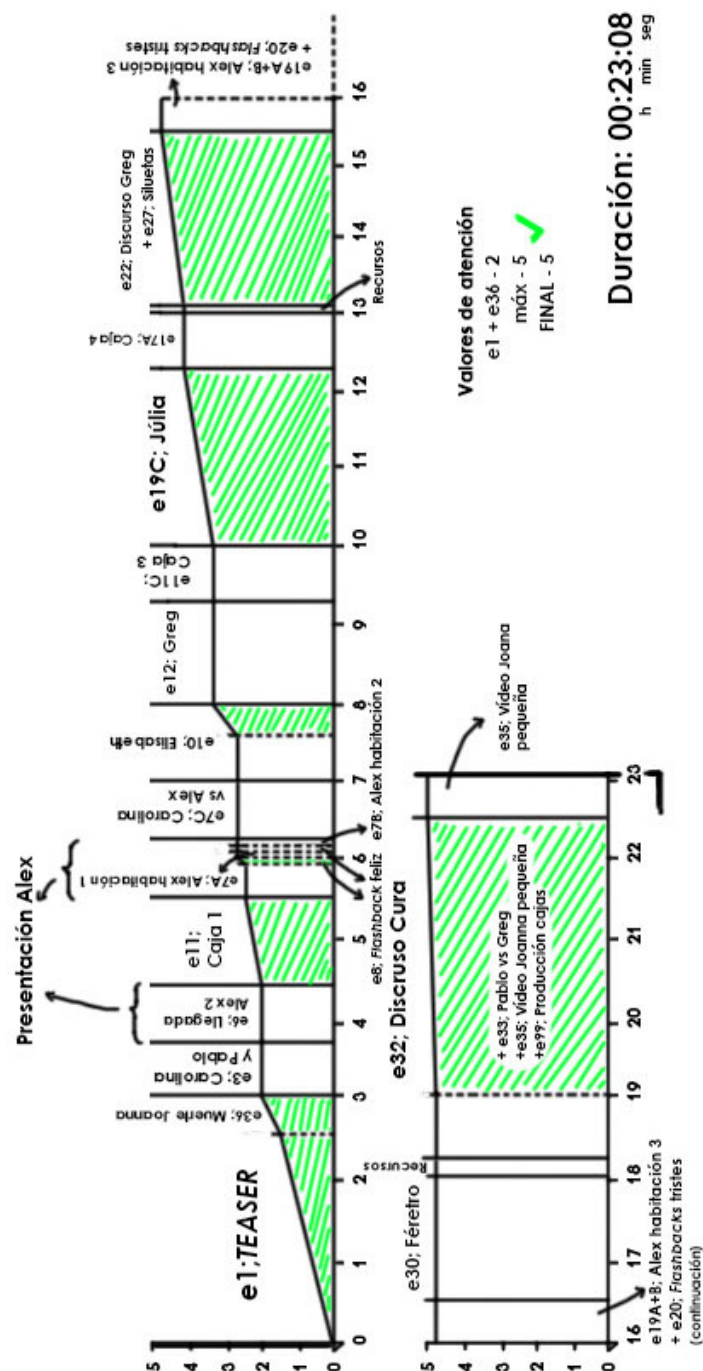


Fig. 6.3.11.1. Gráfico de la octava versión *EC*. Elaboración propia.

Analizando el gráfico, se ve cómo el incremento de atención se reparte de manera que se crea un ritmo en la narración que impacta positivamente a lo largo de ella, a causa de la reestructuración de escenas. También, la inclusión de los nuevos planos de recurso de la casa donde tiene lugar toda la historia, en relación a la reestructuración de escenas, ayuda a clarificar, aún más que en la versión anterior, una estructura por actos que marca un planteamiento, un nudo y un desenlace más claro.

La creación de secuencias conjuntas a partir de escenas que antes actuaban de forma individual también ayuda para la comprensión de la trama en cuestión. Un ejemplo de ello es la conexión entre las escenas *e19A+B; Alex Habitación 3* y *e20; Flashback triste* que, aunque ya actúan como secuencia en versiones anteriores, ahora se conectan con la escena *e30; Féretro*, en la que se sigue dentro de la misma trama y con los mismos personajes, lo que ayuda también a que esta última escena de la secuencia ya no cause el impacto negativo que causaba hasta ahora.

Los puntos de referencia presentan una clara mejora en esta versión, trasladando el punto más álgido hacia el final, a partir del cual se mantiene hasta la finalización del capítulo.

- *e1; Teaser + e36; Muerte Joanna*³⁹ = 2 sobre 5
- **Punto máximo de atención** = 5 sobre 5. Al final de la escena *e32; Discurso Cura*.
- **Fin** = 5 sobre 5

En los tres puntos referenciales se registra en conjunto el máximo alcanzado en cada uno de ellos hasta ahora, además de situar el punto final en el máximo a pesar de que su alcance se produzca momentos antes, objetivo que se ha estado buscando a través de todas estas versiones.

Es por esto que se toma como definitiva esta octava versión de montaje en la vía *EC*, ya que es la que supera a todas las anteriores, mejorando la estructura narrativa mediante el orden de escenas y en la clarificación global de la estructura del capítulo completo.

³⁹ Se vuelven a tomar como referencia las dos escenas a causa de su actuación conjunta.

7. Análisis de resultados.

Tras todo el proceso de creación de montaje, a causa de su larga extensión en el trabajo, se cree conveniente hacer un último análisis de resultados entre la primera versión de montaje y la final, haciendo referencia a la versión final de montaje en la vía de trabajo *EC*, ya que es la versión con la que se da por cerrado el montaje desde el punto de vista del montador, que también es el punto de vista desde el que se defiende este trabajo.

En primer lugar, es notable la gran diferencia en cuanto a la duración entre ambos capítulos, reduciéndose, en la versión final, prácticamente a la mitad de la primera, eliminando un total de veinte minutos i veintisiete segundos durante el proceso. Esta reducción de tiempo, viene dada a causa del respeto por el guion y el *script* de rodaje en la mayor medida posible para acercar el producto lo más posible a la situación en que se encuentra el proyecto al finalizar la etapa de producción y trabajar a partir de él, además de eliminar a Nicolás, personaje prescindible para contar la historia y, como se ha concluido, de influencia negativa en la narración.

Por otro lado, el total de escenas positivas en la versión final es mayor que en la inicial, la cual también se ve afectada por más escenas de impacto negativo que de impacto positivo. Esto también hace elevar muy por encima de la primera versión los puntos que se toman como referencia para el análisis global del capítulo, llegando hasta 4'75 puntos más por encima en la escala de valor de atención al final del capítulo. El uso de dichas escenas en el proceso de montaje también cambia entre ambas versiones, llegando a utilizar hasta siete escenas menos que en la inicial, teniendo en cuenta la creación de la escena *e99; Producción cajas*, que aparece en pleno proceso de post-producción a causa de su necesidad para reforzar ciertos aspectos de la narración, detectados en el montaje.

Por último, la ratio en la que se sitúa el material ni siquiera se acerca a la hipotética ratio inicial que se plantea al inicio del proceso. Esta ratio previa a la posesión de un producto tangible se posiciona en que por cada 11 minutos rodados, tan sólo 1 formaría parte del producto final, ya que –hipotéticamente– el capítulo debería durar 30 minutos, pero los resultados son muy distintos. En la primera versión de montaje, la duración total del audiovisual se sitúa, aproximadamente, en 43 minutos y medio, con lo que la ratio disminuye y pasa a ser de 7'44 minutos rodados por cada minuto que forma parte de la

narración. Aún así, la ratio del producto final prácticamente se duplica a esta, pues la duración total del capítulo piloto queda en 23 minutos y 8 segundos, con lo que la ratio aumenta notoriamente, pasando a ser de 14 minutos de material rodado por cada minuto incluido en el audiovisual.

Para hacer más visibles a ojos del lector todos estos cambios, se generan las siguientes tablas en las que se detalla cada uno de estos aspectos.

	Primera versión	Versión final
Duración	00:43:35	00:23:08
Personajes	9	8
Escenas utilizadas	30	23
Escenas positivas	7	8
Escenas negativas	9	0
Ratio Rodaje:Montaje	7'44:1	14:1

Tabla 7.1. Análisis de resultados. Elaboración propia.

En cuanto a la reestructuración de escenas que se lleva a cabo durante todo el proceso de montaje también se destaca un gran cambio de la primera versión a la que se toma como versión final. Este cambio viene producido tanto por el orden de las escenas como por la creación de nuevas a partir de las escenas iniciales de las que se disponen y a causa, también, de la escena *e99; Producción cajas*, que se crea y se incorpora en el capítulo en pleno proceso de montaje. Estos cambios se relacionan directamente con la diferencia entre ambas versiones que se muestra en la tabla anterior, que, al utilizar un número distinto de escenas, de personajes y duración, por consecuencia presentan diferentes estructuras narrativas.

Para facilitar la visualización en la comparación de ambas estructuras en cada una de las versiones respectivamente, se genera la siguiente tabla en la que se especifican cada una de las escenas utilizadas en cada una de las versiones, siguiendo el orden en que estas aparecen en cada producto de principio a fin.

Orden y utilización de escenas	
Primera versión ⁴⁰	Versión final
<i>Teaser; e1</i> <i>Carolina y Pablo; e3</i> <i>Puerta roja; e4</i> <i>Llegada Alex 1; e5</i> <i>Llegada Alex 2; e6</i> <i>Alex habitación 1; e7A</i> <i>Flashback feliz; e8</i> <i>Alex habitación 2; e7B</i> <i>Flashback rojo; e9</i> <i>Carolina vs. Alex; e7C</i> <i>Elisabeth; e10</i> <i>Caja 1; e11A</i> <i>Nicolás; e10</i> <i>Caja 2; e11B</i> <i>Greg; e12</i> <i>Caja 3; e11C</i> <i>Caja 4; e17A</i> <i>Felación; e18</i> <i>Alex habitación 3; e19A+B</i> <i>Flashback triste; e20</i> <i>Júlia; e19C</i> <i>Post-felación; e21</i> <i>Discurso Greg; e22</i> <i>Nicolás 2; e24</i> <i>Siluetas; e27</i> <i>Féretro; e30</i> <i>Derrumbe Carolina; e31</i> <i>Discurso Cura; e32</i> <i>Pablo vs. Greg; e33</i> <i>Vídeo Joanna peq.; e35</i> <i>Muerte Joanna; e36</i>	<i>e1; Teaser</i> <i>e36; Muerte Joanna</i> <i>e3; Carolina y Pablo</i> <i>e6; Llegada Alex 2</i> <i>e11; Caja 1</i> <i>(e11A+e11B)</i> <i>e7A; Alex habitación 1</i> <i>e8; Flashback feliz</i> <i>e7B; Alex habitación 2</i> <i>e7C; Carolina vs. Alex</i> <i>e10; Elisabeth</i> <i>e12; Greg</i> <i>e11C; Caja 3</i> <i>e19C; Júlia</i> <i>e17A; Caja 4</i> <i>e22; Discurso Greg + e27; Siluetas</i> <i>e19A+B; Alex habitación 3 + e20;</i> <i>Flashback triste</i> <i>e30; Féretro</i> <i>e32; Discurso Cura</i> <i>e33; Pablo vs. Greg</i> <i>e99; Producción Cajas</i> <i>e35; Vídeo Joanna pequeña</i>

Tabla 7.2. Comparación de la estructura y orden de escenas. Elaboración propia.

⁴⁰ Para poder hacer una mejor comparación visual, se invierte, en el cuadro inferior a este, la estructura de numeración y título establecida en las escenas para que, al posicionar ambas columnas juntas, pueda compararse el cambio en el orden de escenas a partir de su numeración, ya que sirve mejor como referencia. Por lo tanto, las escenas, en esta columna de la tabla que se muestra, pasarán a referenciarse —siguiendo el ejemplo— como *Teaser; e1* en lugar de *e1; Teaser*, denominación que se mantiene en la columna situada a la derecha, para posicionar las numeraciones de ambas columnas lo más cerca posible.

Por último, después de haber visto los cambios entre ambas versiones de montaje detalladamente en los elementos que los componen respectivamente, como última ayuda visual de los resultados obtenidos en el proceso de montaje, se cree conveniente añadir de nuevo los gráficos de la versión inicial y de la versión final. De esta manera, al ocultar los gráficos de versiones que son la transición de la una a la otra, es más fácil visualizar la evolución del proceso en su totalidad, desde el punto de inicio hasta el final.

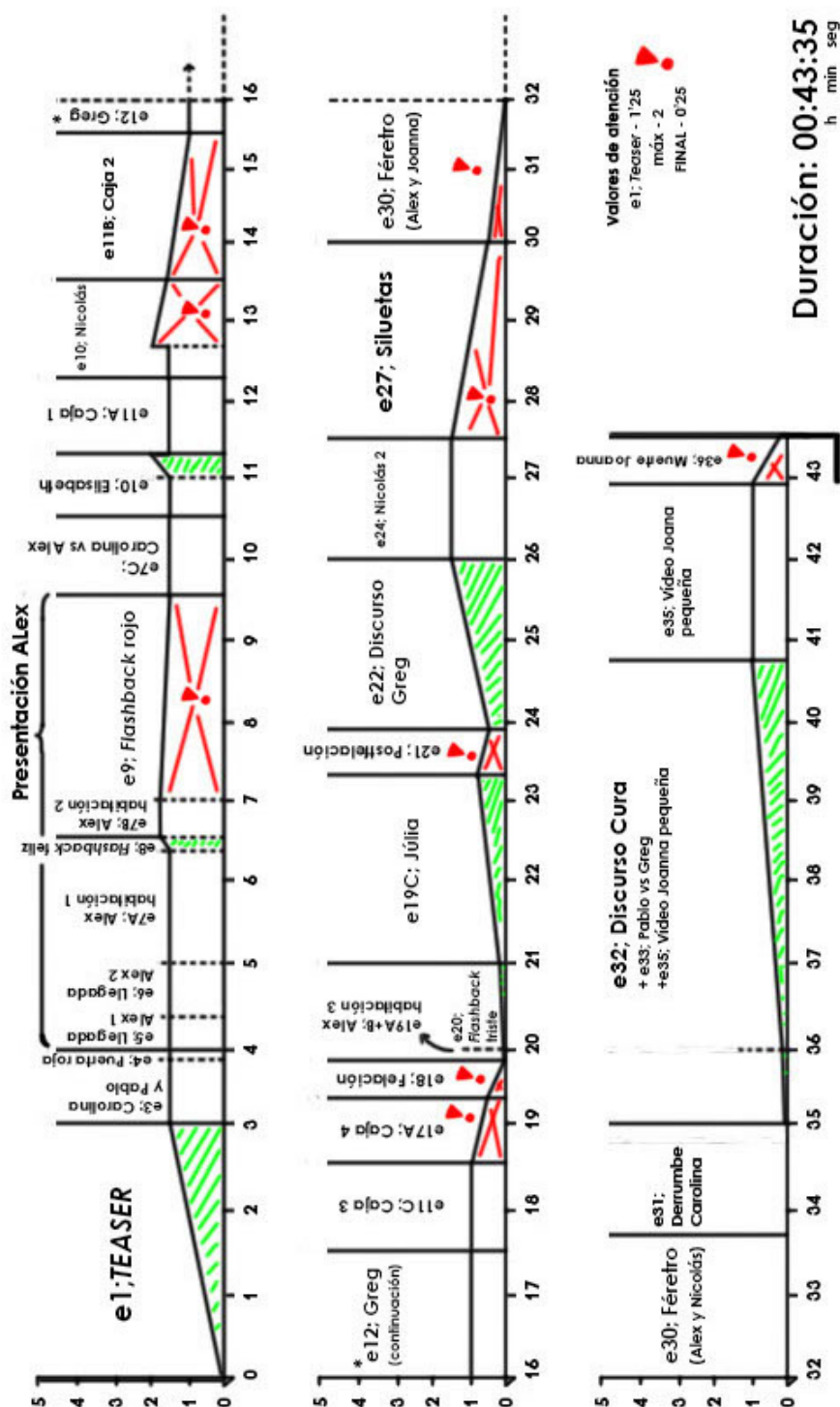


Fig. 7.1. Gráfico de la versión inicial. Elaboración propia.

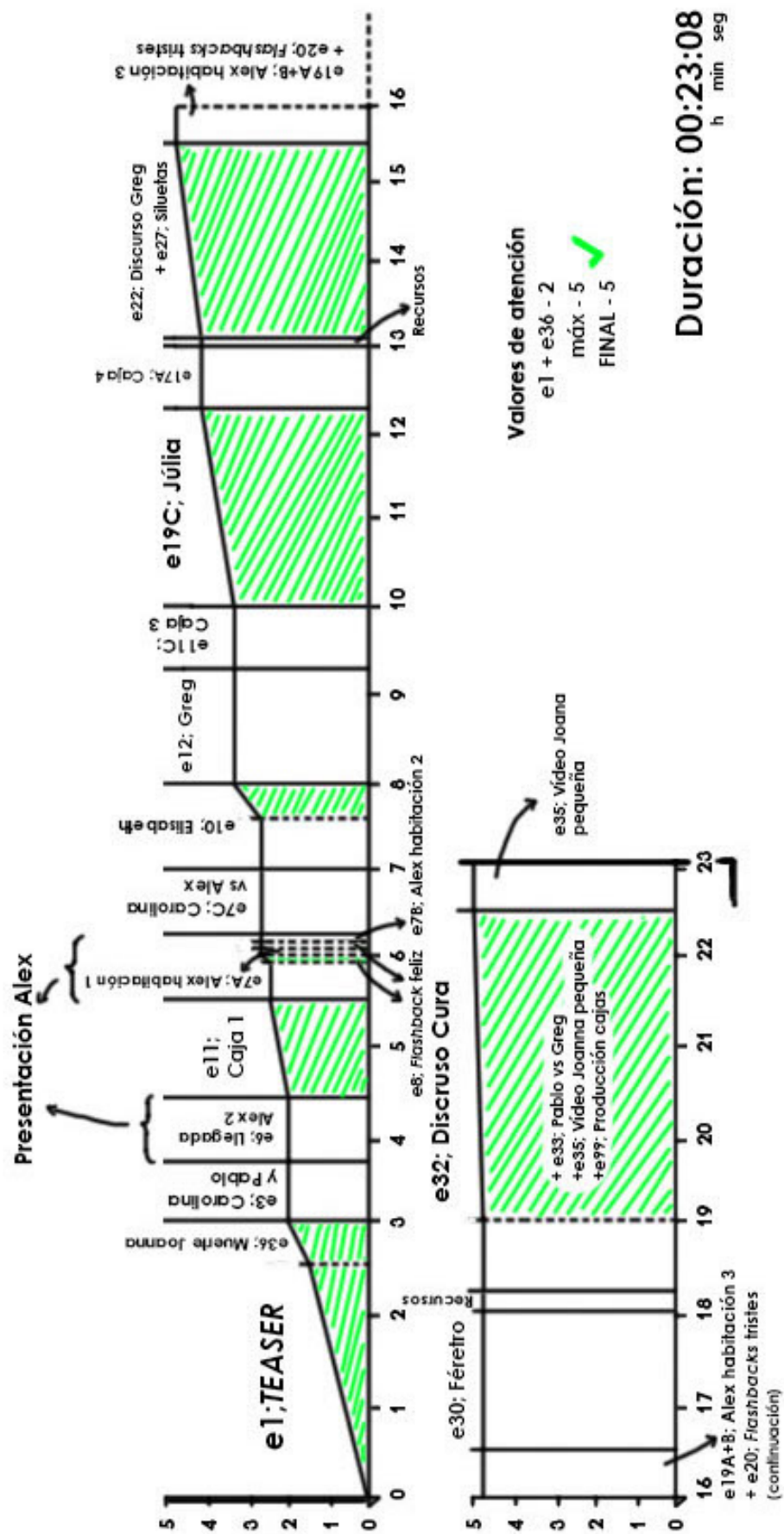


Fig. 7.2. Gráfico de la versión final. Elaboración propia.

8. Incidencias.

Observando el resultado obtenido con el proyecto, se podría decir que los objetivos planteados en su inicio no se han cumplido en su totalidad, pues a pesar de que se cumplan varios de ellos, hay otros objetivos, previamente marcados, que no se satisfacen. Estos objetivos son los siguientes.⁴¹

- Llevar la narrativa de un guion cinematográfico ya cerrado a formato audiovisual de la manera más fiel posible a partir del material extraído del rodaje del mismo.
- Trabajar en el proyecto desde el punto de vista menos influenciado a la hora de montar el material extraído del rodaje; cuando este mismo finaliza y se inicia la etapa de post-producción.
- Realizar un montaje lo más cercano posible a un episodio piloto profesional para su posterior venta, mostrando las tramas principales y sub-tramas presentes en la serie.
- Mejorar los conocimientos sobre el montaje cinematográfico, teórica y prácticamente.
- Dejar todo el material necesario listo para que en las fases posteriores de *etalonaje*, diseño de sonido y composición musical se pueda trabajar de la manera más eficiente posible.

Cabe recordar también que el primer objetivo marcado, en consecuencia, genera el siguiente objetivo que, aunque sea secundario, es esencial para el proyecto.

- Comprender el guion de la obra narrativamente para poder plasmar la propia narrativa con el material rodado y, sobretodo, teniendo en cuenta el material que ha sido suprimido en la fase de rodaje.

Así pues, tras recordar los objetivos marcados al inicio del proyecto, se destaca el incumplimiento de algunos de ellos.

El primer objetivo marcado y que no se cumple en este trabajo es el de llevar la narrativa que plasma el guion a formato audiovisual, y no tanto por esta primera parte, ya que ha

⁴¹ Estos objetivos se presentan redactados y ordenados exactamente igual que en el segundo capítulo 2. *Objetivos y abasto* (p. 3), para recordar al lector con exactitud cuáles son.

sido posible generar un montaje audiovisual con la historia, sino por la segunda parte de este objetivo, el hacerlo de la manera más fiel posible. Aunque el objetivo también tiene en cuenta la situación del proyecto incluyendo el material extraído de rodaje, es evidente que el montaje del capítulo piloto de *DHAMMA*, no se ha reproducido de una manera fiel al guion, empezando por el orden de las mismas escenas y acabando por la necesidad de la creación de la escena *e99*; *Producción cajas*, inexistente en el guion inicial, sin olvidar la exclusión de personajes como Nicolás, la camarera del funeral y alguna sub-trama como la del dinero del que habla Elisabeth en la escena *e12*; *Greg* antes de que llegue Greg.

Todos estos aspectos causados, principalmente, por la obtención de un material de rodaje muy escaso, en consecuencia hacen, también, no llegar a cumplir el tercer objetivo, ya que, al comprender el producto como un producto piloto de venta, no se muestran con claridad algunas de las tramas principales y algunas de las sub-tramas que –volviendo a puntualizar este aspecto– acaban eliminándose por falta de más escenas que las completen para su entendimiento.

En cuanto al resto de objetivos presentados, de una forma u otra, se entiende que se han cumplido en su totalidad.

Por otro lado, dejando de lado el cumplimiento o incumplimiento de los objetivos iniciales, como incidencia principal del proyecto se destaca de nuevo la falta de material para la creación del montaje. Esta escasa posesión de planos, sonido e incluso personajes ha marcado el proceso de montaje en su totalidad, no sólo por el incumplimiento de algunos objetivos, sino por las decisiones de inclusión o exclusión de tomas rodadas o pequeñas expresiones y reacciones en personajes así como elementos que prefieren ocultarse por cuestiones de estética visual. Las escenas obtenidas en la fase de rodaje se caracterizan –la gran mayoría de ellas– por la obtención de un único plano, general y estático, que actúa como *plano-secuencia*, representado toda la acción. Algunas de estas escenas presentan más planos pero, exceptuando dos o tres excepciones, como media se disponen de dos, –apurando, tres– planos por escena, y por cada plano una media de tres tomas, de las cuales deben considerarse como tomas “buenas” las que completan la acción en su totalidad, sea como sea la forma en la que se complete.

Es por ello que la reestructuración de escenas llega incluso al punto de necesitar una creación de nuevas escenas en las que se unifiquen escenas comprendidas totalmente como

individuales en un inicio y, como se ha comentado anteriormente, la completa creación de una nueva escena desde cero, teniendo que llevar a cabo un rodaje exclusivo para poder incluirla en el proyecto en plena fase de post-producción. Puntualizando, como incidencias concretas de esta escena denominada *e99; Producción cajas*, se destaca la carencia de disponibilidad de la escena completa. Para esta escena –que se pide desde el departamento de montaje del proyecto al departamento de producción del mismo a partir de un problema suficientemente grave como para no ser de capricho–, creada a partir de una necesidad narrativa para reforzar una de las tramas más importantes del capítulo piloto, se crea un rodaje de *retakes* exclusivo y excepcional para su obtención que se lleva a cabo en el mes de diciembre de 2016. Dicha escena no es de gran complejidad en relación al rodaje que conlleva pero sí de gran utilidad y, de este rodaje, se extraen, aproximadamente unas treinta tomas, de las cuales, a pesar de la insistencia desde el departamento de montaje por su obtención, tan solo llegan seis a la fase de post-producción, siendo tres de ellas tomas de un mismo plano y las otras tres de otro distinto. De una escena realmente necesaria y para la que se crea exclusivamente un rodaje en plena fase de montaje, tan sólo se acaba disponiendo de dos planos en total, de los que se intentan extraer todas las mínimas diferencias existentes entre una toma y otra para crear el montaje de la escena intercalada en la secuencia final del piloto y, en la versión final de la vía de trabajo *DC*, en la escena *e8; Flashback triste*. También se destaca que estas seis tomas, se obtienen con el *peaking* de cámara incluido en la imagen, de lo que se desconoce con certeza su causa.

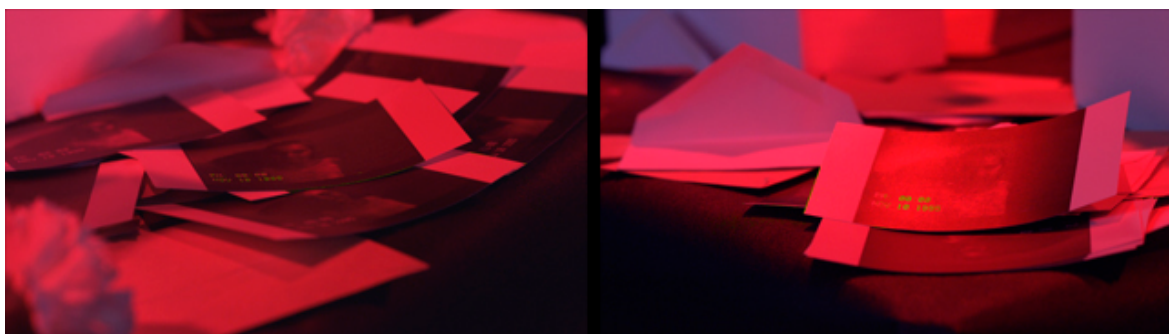


Fig. 8.1. Imágenes con *peaking* de la escena *e99; Producción cajas*. Elaboración propia.

Por último, en lo que respecta a la disposición de un material de rodaje escaso, también se destaca la necesidad de inclusión de imágenes de recurso que presenten la localización en ciertos momentos de la historia, ya que durante la fase de rodaje, a pesar de que se obtienen algunas imágenes de recurso y aunque presentan elementos del exterior de la casa en la que ocurre *DHAMMA*, son planos detalle del jardín, de plantas y arbustos que no son

coherentes con la narración de la historia, exceptuando uno de ellos, en el que aparece una granada quebrada en un árbol, del que se puede extraer algún significado simbólico según donde se sitúe. Esta necesidad de planos de recurso que muestren el lugar en el que ocurre el funeral, –a pesar de haber solicitado, desde el departamento de montaje, rodar imágenes propias que muestren la casa en la que tiene lugar la etapa de producción–, al no obtener respuesta desde la producción del proyecto se llega al extremo de buscar a través de internet, concretamente de la web www.istockphoto.com/es, imágenes de localizaciones que puedan relacionarse visualmente con la apariencia que muestra el interior de dicha localización.

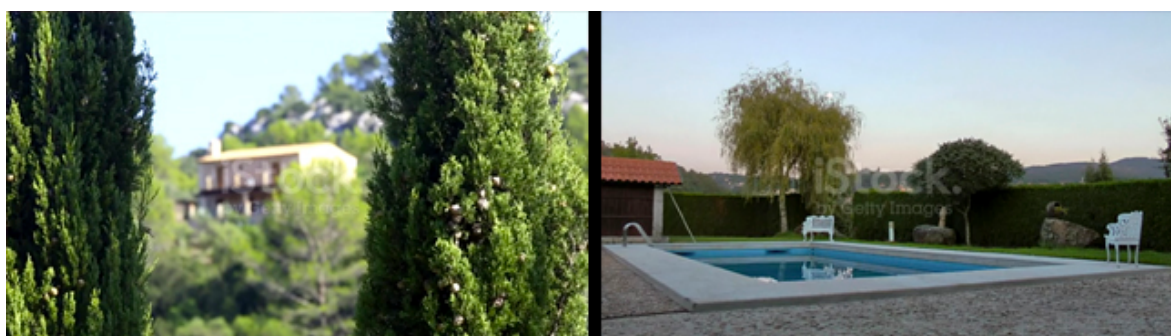


Fig. 8.2. Imágenes de www.istockphoto.com/es. Elaboración propia.

Estas imágenes, al incluirse como propuesta para mejora del proyecto, se añaden en la versión final en la vía de trabajo *EC* en su versión *beta* –con la *marca de agua* de la página web de la que se obtienen– incluida en la imagen, ya que para eliminarla las imágenes deben comprarse, aspecto que se debe valorar desde la dirección del proyecto.

En el aspecto narrativo, se destaca como incidencia, llegado un punto concreto en el proceso de montaje, la división del proyecto en dos vías de trabajo. Idealmente esto no debería ocurrir, pues sólo es posible una versión final en todo proyecto, pero por discrepancias en ciertos aspectos narrativos de la historia, al final, se dispone de una versión final en ambas vías de montaje; la vía *DC* y la vía *EC*. Esta división probablemente viene originada por ciertos errores creados en el *workflow* del proyecto en cuanto al análisis de las creaciones de nuevas versiones y aspectos de montaje que se deberían haber valorado de una manera más estrecha y sincronizada con la dirección, que a pesar de que se ha llevado a cabo, puede que no haya sido suficiente para lo que el proyecto y su montaje suponen.

Por otro lado, se destaca la confusión de ciertos elementos que aparecen en ella. Después de haber trabajado en estos aspectos se llega a la conclusión de que, con el material que se dispone, es imposible clarificar bien la identidad de Elisabeth, pues la necesaria eliminación de Nicolás supone que no haya ningún otro personaje que se refiera a ella, claramente, como “Elisabeth”, ya que aunque Greg lo haga como “Eli” su referencia es casi inentendible por el volumen y el tono proyectado en su voz al hacerlo. Además al ser Elisabeth hermana gemela de Joanna –personaje principal de la historia–, confunde al espectador, haciéndole preguntarse quién es ese personaje, ya que se encuentra en el entierro de otro personaje físicamente exacto a él. También destaca la confusión por la presencia de la luz roja que aparece a lo largo del episodio en diferentes puntos de la localización y en la presencia de diferentes personajes, aunque siempre exista la presencia de Alex. En relación a este aspecto se concluye que, igual que la identidad de Elisabeth, no es posible aclararlo únicamente con el material obtenido en la fase de rodaje y tampoco es posible extraerlo de la narración, ya que esta extracción implicaría suprimir escenas que –por otras razones narrativas– son imprescindibles.

Por último, también desde el punto de vista narrativo de la historia, la carente aclaración en cuanto al protagonismo de los personajes que aparecen en la historia lleva al proyecto a dos posibles opciones. La primera; que no se haya producido un capítulo en el que el protagonismo resida en Alex, personaje protagonista en la historia original desde su mismo inicio en la creación del guion, y que Carolina haya pasado a ser la figura protagonista en la historia, ya que todo el capítulo gira en torno a ella. Y la segunda; más cercana a la intención de la serie si se contempla la totalidad de sus episodios, que el protagonismo se reparta entre ambos personajes, ya que el protagonismo de Carolina viene dado por la venganza que toma Alex contra ella, alimentándose mutuamente el uno al otro. Aún así, al destacar este aspecto, por consecuencia brota una incorrecta ejecución del mismo con el montaje, que posiblemente no hubiera tenido lugar si se dispusiera de más escenas o del material de la escena e99; *Producción cajas* en su totalidad, ya que su intención era la de reforzar este aspecto.

Como puntualización, igual que al inicio de este trabajo, cabe destacar que todo este estudio se realiza sobre una versión que, aunque en relación al montaje sea una versión que se toma como cerrada, debe entenderse que siempre es en referencia a un producto final situado aún en la fase de montaje, ya que el proyecto global –en este momento– aún no

está finalizado, pues la etapa de producción musical, post-producción de sonido y de *etalonaje* siguen en pendientes de cerrarse, lo que también incluye la eliminación del *peaking* de los planos mencionados anteriormente. Por ello, durante la visualización del producto audiovisual final que se incluye en el anexo de este trabajo y que se presenta al lector –posterior espectador–, debe tenerse en cuenta que es el producto final de la fase de montaje y únicamente de esta fase, ya que no comprende la etapa de postproducción completa, por lo que se le vuelve a pedir disculpas.

9. Conclusiones.

Finalmente, el proyecto se ha podido llevar a cabo de inicio a fin a pesar de las incidencias que han surgido. La gran mayoría de los objetivos propuestos se han cumplido y, aunque haya otros en los que no ha sido posible, han podido, en cierta manera, equilibrarse.

El hecho de que este trabajo forme parte de un proyecto producido en grupo junto a otros compañeros, intenta acercarse a un *workflow* de ámbito profesional que por la poca experiencia de la totalidad de sus miembros en un entorno de estas características ha llevado al incumplimiento –al menos en lo que respecta al ámbito del montaje– con el calendario marcado al inicio del proyecto. Aún así, el esfuerzo por parte del equipo para conseguir un producto de calidad ha estado presente en cada momento.

El aprendizaje que ha supuesto este trabajo en relación al ámbito del montaje cinematográfico, gracias propiamente a las dificultades que el proyecto ha supuesto, ha sido de gran valor, creando una más que notoria evolución a lo largo del proceso de post-producción. Aunque se haya establecido al inicio del proyecto el objetivo de trabajar desde un punto de vista exclusivamente propio de un montador cinematográfico, se reflexiona sobre la eficiencia del mismo, concluyendo que, a parte de trabajar desde este punto de vista, de cara a futuros proyectos cinematográficos es conveniente participar en el rodaje ejerciendo el rol de *script*. Este rol brinda la posibilidad de corregir posibles errores en la imagen o incluso pequeños aspectos actorales que, sin entrometerse en el trabajo que llevan a cabo los diferentes roles en el rodaje, participar en ello puede ser de gran ayuda para el posterior montaje. Por otro lado, si la participación del montador en el rodaje como *script* es totalmente inviable por características de contexto que el proyecto pueda tener, el mismo montador debe asegurarse de que la persona que ejerza esta figura, la de *script*, es de confianza y que ejercerá su rol con una actitud suficientemente profesional que lleve al proyecto a una buena finalización y a una toma de decisiones, si es que son necesarias, consecuentes con el guion, como por ejemplo puede haber pasado durante la etapa de rodaje de *DHAMMA* al decidir qué escenas se incluían y cuales se excluían del rodaje. En consecuencia, esto lleva a comprender la importancia que el *script* tiene durante la etapa de rodaje. La influencia de su rol sobre la producción del proyecto es esencial para la obtención de un buen material, su participación y sobretodo el control sobre la coherencia

que debe mantener el producto al rodarse es un elemento del que no se puede prescindir en la producción de cualquier proyecto de estas características, ya que, si se prescinde de él, pueden acabar surgiendo ciertos problemas que no tengan solución posteriormente.

Desde el punto de vista de la tarea llevada a cabo, aunque anteriormente se han realizado montajes para cortometrajes de ficción y documentales de larga duración, se entiende que este capítulo piloto de *DHAMMA*, es, si no el que más, uno de los proyectos más importantes llevados a cabo por sus dimensiones, importancia y envergadura, así como por la constancia y esfuerzo aplicado. Detectar las necesidades del producto en cada momento del proceso de producción y en cada momento de su narrativa de manera que se puedan llevar a cabo no es tarea fácil, igual que la responsabilidad sobre la producción, de la que se debe dotar al ejecutor del mismo debe crearse, a su vez, por sí mismo, ya que es uno de los más importantes aspectos para que la conclusión del proyecto finalice con éxito.

Por último, en relación a la creación de una memoria que sustente el trabajo práctico realizado, lleva también a un aprendizaje teórico muy profundo sobre el campo del montaje. La creación de un marco teórico en el que se plasman uno a uno los elementos relacionados con la posterior creación de un proyecto es de gran ayuda para la producción del mismo que, en este caso, lleva incluso a plantear una pequeña tesis que, aunque sea a modo de propuesta personal, surge como el aprendizaje de la producción de un proyecto cinematográfico relacionándose con el ámbito de la matemática con suficiente justificación, lo que –seguramente– no hubiera tenido lugar si no se hubiera llevado a cabo este proyecto y que puede abrir una puerta a futuras posibilidades y estudios personales.

Es por ello que, aunque no se hayan cumplido todas las expectativas que se han pretendido desde un inicio –desde el *workflow* utilizado, las irremediables soluciones a ciertos problemas por la falta de mejores alternativas, hasta el estado en que se entrega el producto incluido en el anexo–, en su defecto, se valora el aprendizaje obtenido durante el proceso, que a pesar de ser en su gran mayoría un aprendizaje autónomo, la presencia de figuras externas ha sido de gran ayuda para la ejecución del trabajo y de gran valor e importancia, por lo que en cuanto a la realización del episodio y el resultado del proyecto, tanto profesionalmente, colectivamente y personalmente, la última sensación es la de una enorme satisfacción, aprendizaje y progreso personal en el ámbito práctico y teórico de la cinematografía.

10. Bibliografía.

Bryanton, R. (2007). *Imagining the Tenth Dimension: A New Way of Thinking about Time and Space* (8ª ed.). Canadá: Trafford Publishing.

Burch, N. (1987) *El tragaluz infinito* (4ª ed.). Madrid: Cátedra.

Burch, N. (2008). *Práxis del cine* (9ª ed.). Madrid: Fundamentos.

Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico: Del guión a la pantalla* (2ª ed.). Barcelona: UBe (Universitat de Barcelona Edicions).

Murch, W. (1995). *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (2ª ed.). Los Angeles: Silman-James Press.

Ondaatje, M. (2014). *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film* (8ª ed.). Nueva York: Random House.

11. Filmografía.

Anonymous Content y Universal Cable Productions (productor), y Esmail, Sam (dir.). (2015 -). *Mr. Robot* [Serie]. Estados Unidos.

Atípica Films, Sacromonte Films y Atresmedia Cine (productor), y Rodriguez, Alberto (dir.). (2014). *La Isla Mínima* [Película]. España.

Bad Robot, Touchstone Television y ABC Studios (productor), y Bender, Jack (dir.). (2004 - 2010). *Lost* [Serie]. Estados Unidos.

Film4, Channel Four Film y Northrn Ireland Screen (productor), y McQueen, Steve (dir.). (2008). *Hunger* [Película]. Reino Unido e Irlanda.

HBO, (productor), y Ball, Allan (dir.). (2001 - 2005). *Six Feet Under* [Serie]. Estados Unidos.

HBO (productor), y Perrotta, Tom (dir.). (2014 - 2017). *The Leftovers* [Serie]. Estados Unidos.

Lynch/Frost Productions, Propaganda Films y Spelling Entertainment (productor), y Lynch, David (dir.). (1990 - 1991). *Twin Peaks* [Serie]. Estados Unidos.

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Stanley Kubrick Productions (productor), y Kubrick, Stanley (dir.). (1968). *2001: A space odyssey* [Película]. Estados Unidos y Reino Unido.

Nimbus Film Productions, Danmarks Radio y Nordisk Film- & TV-Fond (productor), y Vinterberg, Thomas (dir.). (1999). *Festen* [Película]. Dinamarca y Suecia.

Pando Company Inc. y Raybert Productions (productor), y Hopper, Dennis (dir.). (1969). *Easy Rider* [Película]. Estados Unidos.

Paramount Pictures y Alfran Productions (productor), y Coppola, Francis F. (dir.). (1972). *The Godfather* [Película]. Estados Unidos.

Phoenix Pictures, Illusion Entertainment Group y Clyde Is Hungry Films (productor), y Stone, Oliver (dir.). (1997). *U-Turn* [Película]. Estados Unidos.

SBS Productions, Constantin Film Produktion y SPI Film Studio, (productor), y Polanski, Roman (dir.). (2011). *Carnage* [Película]. Estados Unidos.

The Weinstein Company, Jean Doumanian Productions y Smokehouse Pictures (productor), y Wells, John (dir.). (2014). *August: Osage County* [Película]. Estados Unidos.

Warp Films, Big Arty Productions y EM Media (productor), y Meadows, Shane (dir.). (2004). *Dead Man's Shoes* [Película]. Reino Unido.

12. Información adicional.

Biografías y vidas. *Biografía de Goerges Méliès*. Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/melies.htm>

Bryanton, R. (2007). *Imagining the Tenth Dimension part 1 of 2* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/JkxieS-6WuA>

Centro para la Dinamización del Audiovisual Valenciano. *Derechos de la obra audiovisual*. Recuperado de <http://www.cedav.net/film-commission/normativa-y-legislacion/derechos-de-la-obra-audiovisual>

Intef (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado). *David Wark Griffith. El cine como recurso didáctico*. Recuperado de http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_1/david_wark_griffith.html

Intef (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado). *Fundamentos Psicológicos. El cine como recurso didáctico*. Recuperado de http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_2/fundamentos_psicologicos.html

Intef (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado). *Vsevolod Pudovkin. El cine como recurso didáctico*. Recuperado de http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_1/vsevolod_pudovkin.html

iStock. *Finca español – Videos libres de derechos*. (2015) Recuperado de <http://www.istockphoto.com/es/v%C3%ADdeo/finca-espa%C3%B1ol-gm482547597-37757580>

iStock. *Piscina al atardecer – Videos libres de derechos*. (2015) Recuperado de <http://www.istockphoto.com/es/v%C3%ADdeo/piscina-al-atardecer-gm473149683-23245353>

Ministerio de Empleo y Seguridad Social. (22 de enero de 2016). Acta de la comisión organizadora del II convenio colectivo de la industria de producción audiovisual

(Técnicos). *Boletín Oficial del Estado* (19), 5969-5979. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/2016/01/22/pdfs/BOE-A-2016-599.pdf>

Morales Morante, Luís Fernando. (2009). *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Manuscript submitted for publication.

Penn, Dave. (2014). *THE EDITOR* [Vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/90125079>

TMB (Transports Metropolitans de Barcelona. *Precio tarjeta T-10 metro bus Barcelona*. (2017) Recuperado de <https://www.tmb.cat/es/barcelona/tarifas-metro-bus/abonos/t-10>

UPC (Universitat Politècnica de Catalunya). (2 de octubre de 2012). Document CG 10/10 2012. *Criteris d'aplicació de la Normativa sobre els drets de propietat intel·lectual i industrial a la UPC als treballs objecte de titulació (PFC, TFG, TFM, entre altres)*. Recuperado de <https://www.upc.edu/normatives/ca/documents/consell-de-govern/acord-num.-136-2012>

UPC (Universitat Politècnica de Catalunya). (19 de septiembre de 2008). Document CG 10/10 2008. *Normativa sobre els drets de propietat industrial i intel·lectual a la UPC*. Recuperado de <http://www.upc.edu/bupc/hemeroteca/2008/b109/10-10-08.pdf>

UPC (Universitat Politècnica de Catalunya). *Propietat industrial i intel·lectual dels treballs acadèmics presentats a la UPC (TFG, PFM, tesis doctorals, etc.)*. Recuperado de <http://publica.upc.edu/es/copyright/tfg>

Wikipedia. *4-variedad*. (2016) Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/4-variedad>

Wikipedia. *Axioma*. (2017) Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Axioma>

Wikipedia. (2017). *D. W. Griffith*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/D._W._Griffith

Wikipedia. *Espacio euclídeo*. (2016) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_eucl%C3%ADdeo

Wikipedia. *File:Dice analogy- 1 to 5 dimensions.svg*. (2014) Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dice_analogy- 1_to_5_dimensions.svg

Wikipedia. *Geometría euclidiana*. (2017) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Geometr%C3%ADa_euclidiana#cite_note-Wolfe-4

Wikipedia. (2017). *Goerges Méliès*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s#cite_ref-2

Wikipedia. *Número irracional*. (2017) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%BAmero_irracional

Wikipedia. *Número racional*. (2017) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%BAmero_racional

Wikipedia. *Número real*. (2017) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%BAmero_real

Wikipedia. *Proposición*. (2017) Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Proposici%C3%B3n>

Wikipedia. *Quinta dimensión*. (2017) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Quinta_dimensi%C3%B3n

Wikipedia. *Sistema axiomático*. (2017) Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_axiom%C3%A1tico

Wikipedia. *Tupla*. (2017) Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tupla>

⁴² Las referencias recuperadas de Wikipedia siempre se utilizan en relación a definiciones y biografías contrastadas con otras fuentes utilizadas.

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

***DHAMMA.* Montaje.**

Estudio de la viabilidad

FRAN S. BAFALUY
PONENTE: RAFAEL SUÁREZ

TARDOR 2016



TecnoCampus
Mataró-Maresme

Índice.

1. Planificación.....	1
1.1. Planificación inicial.....	1
1.2. Desviaciones.....	3
2. Análisis de la viabilidad técnica.....	5
3. Análisis de la viabilidad económica.....	7
3.1. Plan de financiación.....	7
3.2. Costes de producción. Presupuesto.....	7
3.2.1. Coste de los recursos técnicos.....	7
3.2.2. Coste de los recursos humanos.....	6
3.2.3. Costes indirectos.....	6
3.2.4. Coste total.....	7
4. Aspectos legales.....	11

Índice de figuras.

Figura 1.1.1. Diagrama de la planificación inicial.....	2
Figura 1.2.1. Diagrama del proceso real.....	4

Índice de tablas.

Tabla 3.2.1. Coste de los recursos técnicos.....	5
Tabla 3.2.2. Coste de los recursos humanos.....	6
Tabla 3.2.3. Costes indirectos.....	7
Tabla 3.2.4. Coste total.....	7

1. Planificación.

Para la correcta ejecución de cualquier proyecto, se establece, al inicio del mismo y en relación a las necesidades de cada uno de ellos, un calendario sobre el cual se empieza a trabajar definiendo cada una de las tareas que deben realizarse, general y detalladamente, así como ciertos plazos de finalización para cada una.

1.1. Planificación inicial.

Para la realización del montaje del capítulo piloto de *DHAMMA*, desde que acaba la fase de rodaje hasta que se obtiene la versión final de montaje, las tareas que se han llevado a cabo son las siguientes.

- 1) Planificación y determinación de plazos y objetivos.
- 2) Análisis del guion literario.
- 3) Análisis de los documentos de script extraídos de rodaje.
- 4) Visualización exhaustiva y organización del material extraído de rodaje.
- 5) Creación de documentos de script en post-producción.
- 6) Creación del montaje.
- 7) Exportación del montaje y archivos necesarios para los demás departamentos de postproducción.

En cuanto a las fechas marcadas en el calendario del proyecto, en relación al proceso de montaje se destacan las siguientes.

- **11/09/2016.** Finalización del rodaje.
- **20/09/2016.** Finalización de la organización del material extraído de rodaje.
- **30/09/2016.** Finalización del montaje del *Teaser C*.
- **18/11/2016.** Fecha ideal para la finalización del montaje del capítulo completo.
- **30/11/2016.** Última fecha para la finalización del montaje del capítulo piloto en caso de que se necesite más tiempo.

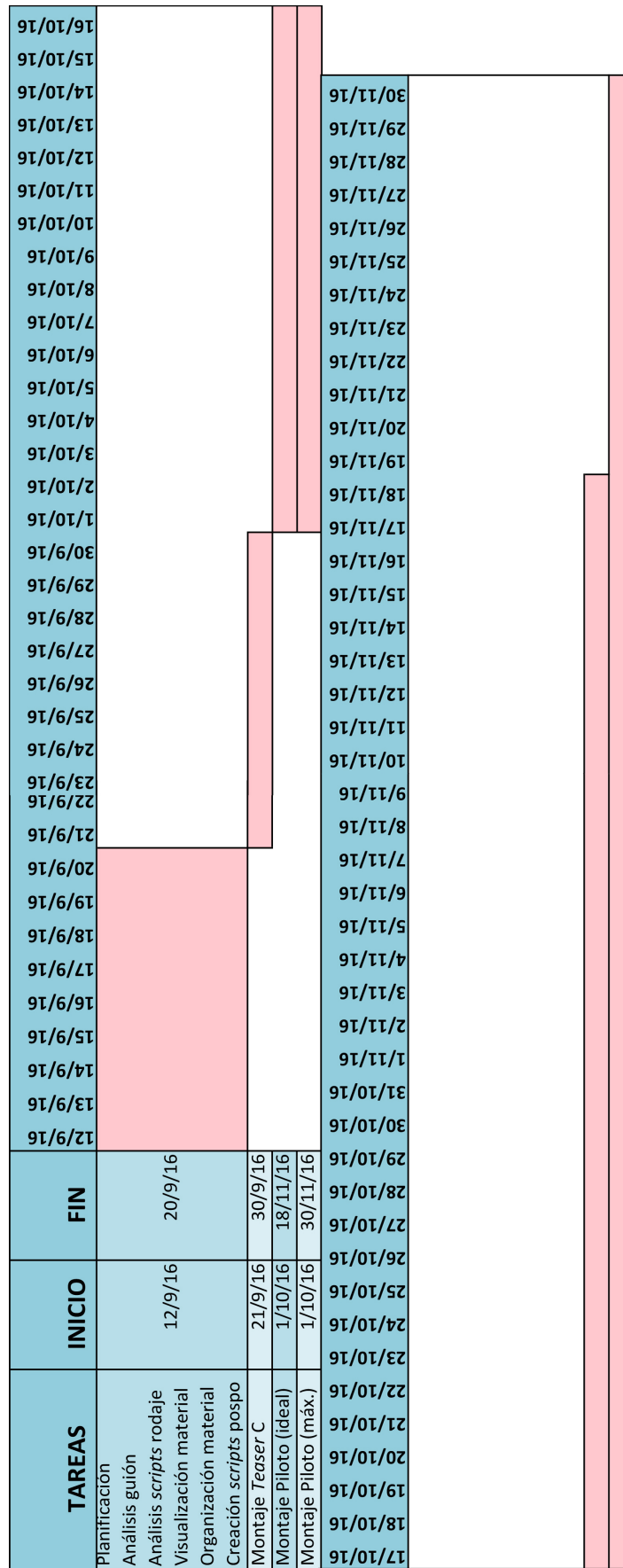


Fig. 1.1.1. Diagrama de la planificación inicial.

1.2. Desviaciones.

A causa de los obstáculos e imprevistos surgidos durante el proceso de la creación del montaje del capítulo piloto, las fechas mostradas en el apartado anterior acaban siendo distintas en la práctica. Dichas fechas acaban posponiéndose en el calendario de la siguiente manera.

- **21/09/2016.** Finalización de la organización del material extraído de rodaje.
- **03/10/2016.** Finalización del montaje del *Teaser C*.
- **22/01/2017.** Finalización de la versión de montaje del director del capítulo piloto completo.
- **31/01/2017.** Finalización de la versión de montaje del montador del capítulo piloto completo.

Estos cambios vienen dados a partir de obstáculos, modificaciones y características del proyecto que se describen en la memoria del este trabajo, como son la situación en la que se encontraba el proyecto al finalizar la etapa de rodaje, la necesaria reestructuración de la narrativa que comprende el producto final, la eliminación de personajes, la necesidad de creación de nuevas escenas en pleno proceso de postproducción o la división del proceso de montaje en dos vías de trabajo; la del director y la del montador, a la que llega el proyecto en un punto determinado.

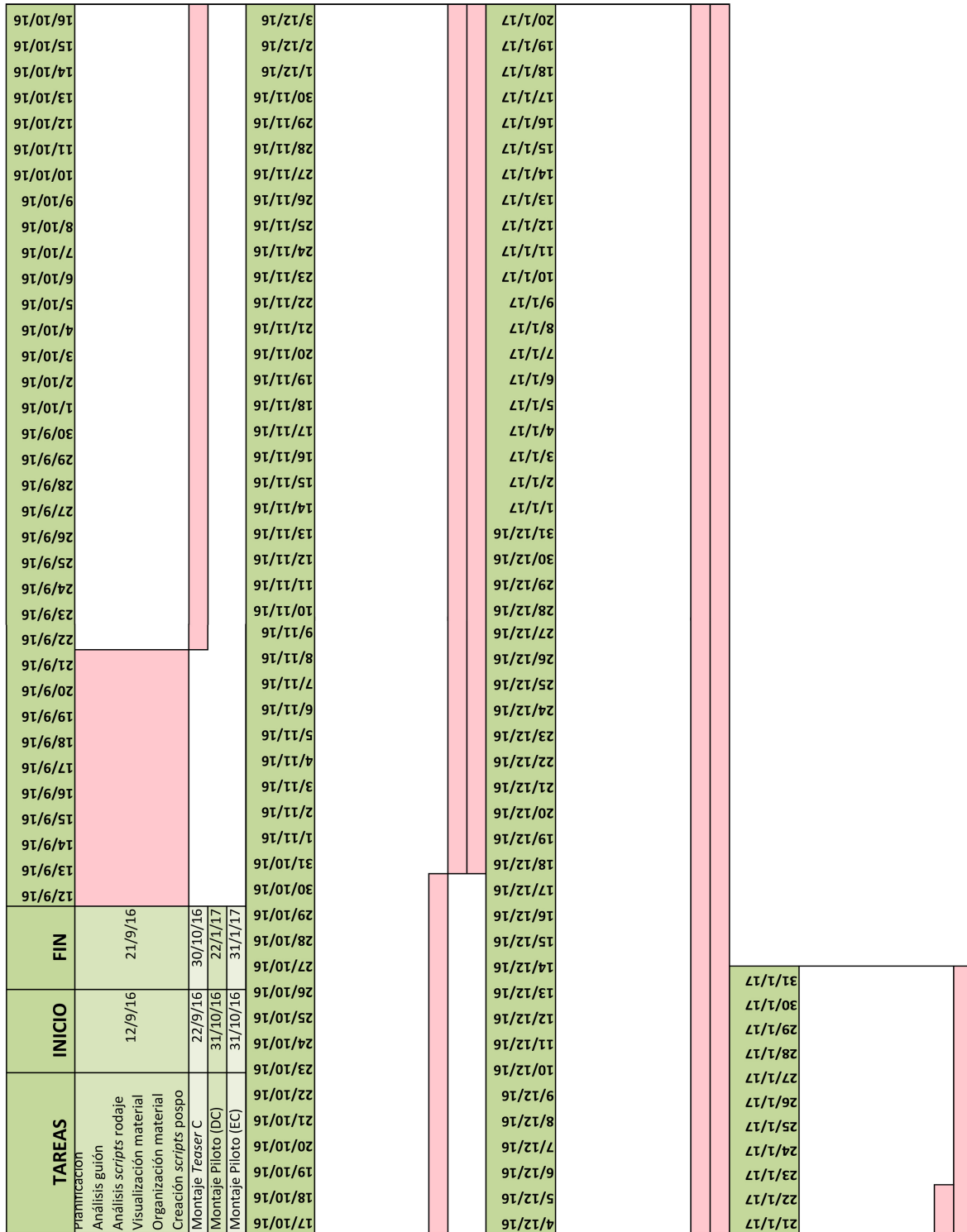


Fig. 1.2.1. Diagrama del proceso real.

2. Análisis de la viabilidad técnica.

Para la ejecución del proyecto se disponen de ciertos recursos técnicos que acaban siendo los que posibilitan la realización del montaje en el entorno de post-producción. Estos recursos acaban relacionándose directamente con elementos de *hardware* y *software*, ya que son los recursos presentes en el proceso de creación y los que han sido necesarios para la obtención del material en la etapa de rodaje ya no son necesarios.

Por tanto, los recursos utilizados para llevar a cabo este proyecto, han sido los que se detallan a continuación.

- **Recursos de *hardware*.**
 - MacBook Pro de 13 pulgadas
 - Teclado inalámbrico HP
 - Ratón inalámbrico HP
 - Adaptador Diamond Adapter para la conexión de monitores.
 - Monitor Samsung LCD de 24 pulgadas
 - Monitor Samsung LCD de 21'5 pulgadas
 - Disco duro externo Intenso de 4TB
- **Recursos de *software*.**
 - *Adobe Premiere Pro CC 2015*

Estos recursos, empezando por los de *hardware* y obviando la necesidad de un ordenador, en este caso un Macbook Pro de 13 pulgadas con 8 GB de RAM, la disponibilidad del adaptador Diamond Adapter permite la conexión de un monitor más del que permite conectar el Macbook Pro, pudiendo realizar el proceso de montaje, desde un punto de vista personal, más cómodo y limpio, con tres monitores; el integrado en el ordenador, el que se conecta a este mismo y el que el Diamond Adapter permite conectar como extensión. Estos dos segundos, al ser de un tamaño mayor al integrado, permiten trabajar con más detalle sobre el montaje e incluso las imágenes y sonidos de los que disponemos para realizarlo. Esto, a causa de la disposición de las pantallas, genera la necesidad del uso de un teclado y ratón inalámbricos para trabajar de una manera más ergonómica durante la elaboración del proyecto.

Aún así, los elementos de más peso para la realización del montaje son, además de ordenador; un programa de edición de vídeo, para lo que se usa *Adobe Premiere Pro CC 2015*, un disco duro extraíble, que en este caso dispone de 4TB de almacenamiento para trabajar con todo el material extraído de rodaje, proyectos del programa de edición, exportaciones y algunas copias de seguridad.

3. Análisis de la viabilidad económica.

Tras haber realizado un análisis técnico se procede, en este apartado, al análisis económico del proyecto. En este análisis se comprende el coste de cada uno de los recursos técnicos presentados anteriormente, el coste de los recursos humanos que incluye la fase de montaje, y costes secundarios relacionados indirectamente con la realización del proyecto.

3.1. Plan de financiación.

Durante la fase de producción de *DHAMMA*, se realizan, como se especifica en el documento de la memoria del proyecto, tres campañas de financiación, de las cuales se obtiene un éxito económico en dos de ellas. De este beneficio económico, para la financiación de la fase de montaje se extraen, de la cantidad total alcanzada con ambas campañas, 112,20€ para la compra del disco duro externo.

3.2. Costes de producción. Presupuesto.

En este apartado se especifica el coste de la producción de realización del montaje a partir de la inclusión de tablas en las que se especifica el coste de cada uno de los elementos que intervienen en el proceso.

3.2.1. Coste de los recursos técnicos.

Recursos técnicos		Coste
<i>Hardware</i>	MacBook Pro de 13 pulgadas	1299'00 €
	Teclado y ratón inalámbricos HP	19'99 €
	Diamond Adapter.	68'37 €
	Monitor Samsung LCD de 24 pulgadas	145'00 €
	Monitor Samsung LCD de 21'5 pulgadas	123'00 €
	Disco duro externo Intenso de 4TB	112'20 €
<i>Software</i>	<i>Adobe Premiere Pro CC 2015</i>	24'19/mes (6 meses)
		Total: 2092'70 €

Tabla 3.2.1. Coste de los recursos técnicos.

3.2.2. Coste de los recursos humanos.

Teniendo en cuenta las tareas que forman parte del proceso de creación del montaje de este proyecto, su duración en horas y un salario de 21'76 €/hora, basado en las tablas salariales publicadas como anexo del acta de la comisión negociadora del segundo convenio colectivo de la industria de producción audiovisual en 2016 en el BOE, el coste destinado a los recursos humanos durante el proceso de montaje es el que se especifica en la siguiente tabla.

Tarea	Horas invertidas	Salario por hora	Salario por la tarea completa
Planificación y determinación de plazos y objetivos.	4 h	21'76 €	87'04 €
Análisis del guion literario.	15 h	21'76 €	326'40 €
Análisis de los documentos de script extraídos de rodaje.	6 h	21'76 €	130'56 €
Visualización exhaustiva y organización del material extraído de rodaje.	24 h	21'76 €	522'24 €
Creación de documentos de script en post-producción.	10 h	21'76 €	217'60 €
Creación del montaje.	382 h	21'76 €	8.312'32 €
Exportación del montaje y archivos necesarios para los demás departamentos de postproducción.	2 h	21'76 €	43'52 €
			Total: 9.639'68 €

Tabla 3.2.2. Coste de los recursos humanos.

3.2.3. Coste de los recursos indirectos.

En referencia a los costes indirectos que el propio proyecto genera en segundo plano, se destacan costes de desplazamiento en transporte, ya que para llevar a cabo las reuniones de seguimiento con el director del proyecto ha sido totalmente necesario desplazarse.

Tipo de transporte	Cantidad	Precio
Público. Abono t-10 de 3 zonas TMB.	1	26'75 €
		Total: 26'75 €

Tabla 3.2.3. Costes indirectos.

3.2.4. Coste total.

Detallados los costes de todos los elementos que tienen lugar en el proceso de creación del montaje, en la siguiente tabla, se exponen los conjuntos totales de cada uno de los tres apartados anteriores para mostrar el coste total del proceso completo.

Tipologia	Coste
Recursos técnicos	2092'70 €
Recursos humanos	9639'68 €
Costes indirectos	26'75 €
Total: 11.759'13 €	

Tabla 3.2.3. Coste total.

4. Aspectos legales.

Según las normativas de registro de autoría en lo que respecta a los derechos de una obra audiovisual, esta se adjudica a únicamente a tres figuras de la creación del proyecto; al director o realizador, al guionista, que también puede ser el autor del argumento y/o los diálogos, y al compositor musical.

Teniendo en cuenta que este proyecto se centra concretamente en el proceso de creación del montaje de una producción cinematográfica, en lo que respecta a la figura del montador no se le reconoce ningún derecho para su autoría en el ámbito de registro legal de la obra.

De todas maneras, al tratarse de un trabajo académico, las autorizaciones de difusión, distribución y reproducción del proyecto vienen marcadas por el centro académico, en este caso la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC), que, en el documento sobre la normativa sobre los derechos de la propiedad intelectual de la UPC (Normativa- PI-UPC), en el artículo 3.3 destaca lo siguiente;

“Aquest article estableix la titularitat dels drets morals i d’exploració sobre les “obres” “dirigides o coordinades” pel professorat de la UPC. En aquests casos ens diu aquest article que la titularitat dels drets d’exploració correspondrà a la UPC i que l’autoria correspondrà tant a l’estudiant com al professor que hagi dirigit i coordinat l’obra (coautoria). Es a dir, es tracta d’una contribució directa com a coautor.”

más tarde, en el segundo de los tres criterios de aplicación de la misma Normativa PI-UPC, especifica;

“L’article 3.3 de la Normativa PI-UPC no serà d’aplicació als treballs acadèmics finals objecte de titulació, tals com Tesines, Projectes Final de Carrera (PFC), Treballs Final de Grau (TFG), Treballs Final de Màster (TFM), entre d’altres. Encara que en aquests casos no es tracta d’un treball original, la finalitat d’aquests treballs és l’avaluació per l’obtenció d’un títol, de

manera que el treball l'ha d'haver elaborat l'estudiant íntegrament, malgrat tingui assignat un tutor o director. Per aquesta raó, correspondrà a l'estudiant la totalitat dels drets derivats d'aquesta creació.”

Con lo que los derechos sobre la propiedad intelectual de este trabajo académico, que ha sido dirigido y coordinado por el profesorado de la UPC, reside en el mismo estudiante, ya que es autor del proyecto y, a causa de ello, posee los derechos de distribución, difusión y reproducción de la obra, así como su transformación o la cesión de los derechos a terceros para su explotación.

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

DHAMMA. Montaje

Anexo

FRAN S. BAFALUY
PONENT: RAFAEL SUÁREZ

TARDOR 2016



TecnoCampus
Mataró-Maresme

Índice.

Anexo I. Guion literario al iniciar el montaje.	3
Anexo II. Partes de cámara.	5
Anexo III. <i>Scripts</i> de rodaje.	7
Anexo IV. <i>Scripts</i> de post-producción.	9
Anexo V. Guion literario al finalizar el montaje.....	11

Anexo I. Guion literario al iniciar el montaje.

Dhamma - Capítulo piloto

(Versión sincronizada con las modificaciones surgidas en la
etapa de rodaje)

Creado por

Irene Toribio

Adaptado por

Gemma Gutiérrez

1A.INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

El teléfono resuena por toda la casa. JOANNA (27) se despierta. Abre los ojos y mira a su alrededor confundida. A su lado hay desperdigados frascos de pastillas y botellas de alcohol vacías. El sol de la mañana atraviesa los agujeros de las persianas bajadas, provocando pequeñas rendijas de luz.

Joanna se incorpora con el pelo rubio platino alborotado y mira hacia la ventana, a su reflejo.

La habitación está muy desordenada. Hay ropa tirada y libros esparcidos. El teléfono de la mesilla sigue sonando, pero no lo coge.

Se levanta tambaleándose levemente, coge una bata de seda de los pies de la cama y sale de la habitación.

1B.INT. BAÑO - DÍA

Joanna se apoya en el marco de la puerta. A duras penas avanza y se sienta en el váter. El teléfono suena de nuevo. Se queda ensimismada mirando el suelo. Tira de la cadena y se apoya en el lavabo. Abre el grifo y bebe agua desesperada. Mira el espejo que tiene delante: está totalmente opaco. Desvía la mirada y sale del baño.

1C.INT. COCINA - DÍA

Joanna entra a la cocina y se dirige a la encimera con paso lento. Hay una taza de café y un cruasán esperándola junto a una nota de la asistenta. La mira, pero no la lee. Tampoco coge el desayuno. El teléfono vuelve a sonar.

Se tropieza de camino al salón.

1D.INT. SALÓN - DÍA

Joanna deja caer todo su peso en el sofá y salta el contestador.

ALEXANDRA (OFF)
¡Buenos días! Siento haber
cancelado la cena de ayer. Estoy a
tope de trabajo y no me quedó más
remedio. ¿Me perdonas? Va, esta
noche una de sushi. Lo sé, te
compro rápido.
(entre risas)

(CONTINUÍA)

Joanna, inmóvil en el sofá, mira el contestador parpadeando en rojo.

ALEXANDRA (OFF)
Por cierto, he visto las fotos del estreno en el periódico. Estabas preciosa.

Joanna mira la mesa que tiene delante. Se inclina e intenta coger el periódico, pero no puede. En la portada ve vagamente una foto suya. Intenta cogerlo una vez más pero se le cae al suelo.

ALEXANDRA (OFF)
Perdona el ruido, estoy yendo hacia la editorial. Pero ¿sabes qué? He pensado en pedir unos días libres. He estado mirando las fotos de la cabaña. Necesito tenernos.

Joanna deja caer los párpados unos instantes. Su respiración es cansina.

ALEXANDRA (OFF)
Oye... De verdad, me sabe muy mal lo de ayer. Sé que estás mal y yo voy y desaparezco.

Joanna, tosiendo más fuerte, se intenta incorporar. Respira con dificultad.

ALEXANDRA (OFF)
Ya sabes que estoy contigo. Aunque esté rodeada de papeles, estoy más allí que aquí. Lo sabes, ¿no?

Joanna tose repetidamente intentando coger aire. Su cuerpo se convulsiona violentamente. Se lleva la mano al cuello. Intenta levantarse y coger el teléfono pero cae al suelo.

ALEXANDRA (OFF)
Me estoy enrollando que te cagas, ya parezco mi madre. Cuando sepas algo de esta noche me llamas, ¿Vale?

Joanna, en el suelo, agoniza intentando respirar. La voz del contestador hace una pausa. Joanna alarga el brazo hacia el teléfono.

Se rinde y desesperadamente intenta alcanzar algo de su derecha.

Lentamente las convulsiones se detienen hasta que los ojos de Joanna quedan sin vida.

ALEXANDRA (OFF)
Te quiero.

3A. INT. COCINA - DÍA

CAROLINA (49), con un vestido de alta costura negro que hace destacar su pelo rubio, llena de agua un jarrón de flores.

PABLO (52), entallado en un traje de raya diplomática y con un paquete en la mano se acerca por detrás a Carolina y le da un suave beso en la mejilla.

PABLO
(susurrando)
Ya están aquí.

Carolina suspira con decisión. Se dirigen al salón. Pablo la sigue, pero antes deja el paquete encima del marmol.

3B. INT. SALÓN - DÍA

Carolina deja las flores en la mesa del salón. Mueve las velas para alinearlas correctamente. Observa meticulosamente su creación y pasa un dedo por la mesa para comprobar que no hay polvo. Se escucha un murmullo de voces y platos. Se dirige hacia el espejo del salón. Se examina el rostro de cerca.

Pablo se acerca a la mesa y coge una vela para examinarla con curiosidad.

CAROLINA
No lo toques, acabo de colocarlo bien.

Pablo, despacio, deja la vela en su sitio.

CAROLINA
¿Has visto a Elisabeth?

Pablo niega con la cabeza observando como el reflejo de Carolina se retoca la sombra de ojos. Le hace la cara más demacrada.

PABLO
¿Sabía a qué hora era, no?

CAROLINA
Por supuesto que lo sabe.

Pablo se encoje de hombros.

PABLO
Se hace de rogar, no tardará en
aparecer.

Pablo mira a su alrededor.

PABLO
Están llegando muchas flores y
cartas de condolencia, las voy
dejando en la cocina. Cuando puedas
ayúdame a poner un poco de orden.

Carolina cierra y abre la boca para perfeccionar el
pintalabios. Mira su reflejo que le devuelve la mirada.

4. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Una luz roja atraviesa la rendija inferior de una puerta.
Una sombra se mueve tras ella.

5A. EXT. JARDÍN - DÍA

Alexandra mira hacia la entrada de la casa. Hay un chico
joven repartiendo un papel a toda persona que entra.
Alexandra permanece unos segundos quieta, observando.

Finalmente se decide, se arregla la falda del vestido y se
dirige hacia la casa por un camino lleno de jazmines.

Al llegar a la puerta, el chico le da una esquela con un
breve asentimiento. Alexandra la lee: JOANNA DOMÈNECH HA
FALLECIDO A LOS 27 AÑOS EN BARCELONA EL DÍA 7 DE SEPTIEMBRE
DE 2016. TU FAMILIA NO TE OLVIDA.

Alexandra cierra la esquela y entra a la casa.

6. INT. PASILLO - DÍA

Alexandra camina con paso lento por un pasillo.

A su izquierda ve una puerta entreabierta. Vislumbra un
ataúd y gente llorando alrededor. Sigue caminando.

Acaricia las paredes, llenas de fotografías de Joanna, hasta
llegar al final. Se detiene en una puerta y pone la mano en
el pomo.

Abre.

7A. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Las cortinas están abiertas de par en par. Entra mucha luz.

La habitación está impoluta, no hay nada fuera de lugar. La cama está hecha a la perfección. La cómoda y las mesitas de noche están ordenadas.

Alexandra cierra la puerta y se pasea por la habitación. Se para delante del armario y lo abre.

Pasa la mano por algunas prendas de ropa. Coge una chaqueta de punto negra y se la lleva a la nariz. Inspira. Vuelve a inspirar y suelta un gemido lastimero. Se la pone y cierra el armario.

Alexandra se gira y mira la cama.

8. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Dos cuerpos caen sobre la cama.

La espalda de Alexandra arqueada. El cuello de Joanna. El brazo de Alexandra bajando por la barriga de Joanna. La boca entreabierta de Joanna y su mano entre el pelo de Alexandra, acercándola aún más hacia ella.

FINAL FLASHBACK

7B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra se dirige hacia la cama. Se sienta, coge la almohada e inspira su olor. Se estira sobre la cama, cierra los ojos un instante y se gira hacia el lado vacío.

9. FLASHBACK INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra abre los ojos. Joanna, que duerme a su lado, tiene un pequeño espasmo y se despierta.

Joanna sonríe y se tapa la cara tímidamente. Alexandra acerca su mano hacia ella y la acaricia. Joanna emite un murmullo somnoliento.

Alexandra acerca su cuerpo a Joanna. Se queda a unos pocos centímetros. Joanna, anestesiada, le devuelve la mirada. Alexandra le da un beso en la frente. Joanna sonríe y la rodea por el cuello.

(CONTINÚA)

JOANNA
Buenos días.

Joanna acaricia la nariz de Alexandra con la suya. Alexandra cierra los ojos. Se atrapan en un abrazo. Se miman con gestos suaves. Se acarician como si fueran seda, como si conocieran el otro cuerpo a la perfección. Cada surco, cada pliegue.

Joanna sopla la cara de Alexandra, que se aparta riendo. Se miran con intensidad y se funden en un beso.

Al abrir los ojos, Alexandra ve la cara triste de Joanna.

ALEXANDRA
¿Qué pasa?

Joanna se aparta un poco de ella y se pone boca arriba.

JOANNA
Me acabo de acordar. Estaba
teniendo una pesadilla.

Alexandra se aparta y la mira preocupada.

ALEXANDRA
¿Otra vez? ¿Qué pasaba?

Joanna mira enfurruñada el techo.

JOANNA
No me acuerdo muy bien. Se parecía
a lo de siempre.

Joanna se gira hacia Alexandra, que le coge la mano.

JOANNA
Llovía. Estaba oscuro. Yo estaba
durmiendo y tú estabas al lado,
pero de espaldas, no podías verme.
Hacía mucho calor.

Alexandra asiente preocupada. Le coge la mano con más fuerza.

JOANNA
Entonces empezaba a sudar, pero era
un sudor frío. Y quería moverme,
pero no podía. Quería llamarte pero
no me salía la voz.

Alexandra se acerca más a ella.

JOANNA

Y entonces me he dado cuenta de que
había algo encima de mí. Algo que
me aplastaba y no me dejaba
respirar bien. Sentía mucha
presión.

Alexandra escucha un ruido y desvía la mirada buscando el
origen.

JOANNA (OFF)

Intentaba moverme para que se fuera
y me dejara respirar, pero tampoco
podía. Seguía sin poder respirar.
Gritaba tu nombre, pero no salía
nada de mi boca.

Alexandra mira la puerta del fondo de la habitación. Cada
vez escucha la voz de Joanna más lejos.

JOANNA (OFF)

Por fin, conseguía levantar la mano
y tocaba lo que estaba encima de
mí. No veía nada, pero notaba algo
pegajoso. Y se estaba deshaciendo.

La puerta se abre poco a poco, dejando salir la luz roja que
proviene de ella. Alexandra hace el gesto de levantarse. El
volumen de la voz de Joanna sube de golpe.

JOANNA (OFF)

Entonces dejaba de respirar. Me
ahogaba Alex.

Alexandra se gira rápido hacia Joanna, pero ya no está.

FINAL FLASHBACK

7C. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra está estirada en la cama con la almohada entre sus
brazos. Se queda mirando donde estaba Joanna hace un
momento.

CAROLINA (OFF)

Alex, no te he visto llegar.

Se gira y ve a Carolina. Está apoyada en el marco de la
puerta de brazos cruzados. Alexandra deja la almohada en su
sito y se incorpora.

(CONTINÚA)

ALEXANDRA
Hola, Carolina. No quería molestar,
os he visto ocupados.

Carolina cambia el peso de pie. Alexandra le mantiene la mirada. Al fin Carolina sonríe y baja los brazos.

CAROLINA
Han dejado la habitación como
nueva, ¿verdad?

ALEXANDRA
Sí, se hace raro verla así, tan
ordenada.

CAROLINA
Así está mucho mejor.

Alexandra no contesta.

CAROLINA
¿Has visto las flores del salón?

ALEXANDRA
Sí, son muy bonitas.

CAROLINA
Pablo ha encargado las mejores.
Joanna no se merece menos.

ALEXANDRA
No, no se merece menos.

Alexandra mira disimuladamente la puerta del fondo de la habitación: está cerrada y ya no sale luz roja. Carolina advierte la mirada de Alexandra, gira levemente su cara para seguir la mirada de Alexandra.

ALEXANDRA
(se incorpora)
Por cierto ¿Han borrado los
mensajes del contestador?

Carolina mira de nuevo a Alexandra. Se acerca hacia ella. Están muy cerca. Carolina sonríe.

CAROLINA
Mi hija ya no los va a necesitar.
Igual que... En fin, Pablo y yo
hemos estado hablando y creemos que
lo mejor será vender todas sus
cosas o darlas a caridad. No lo sé.
Dicen que es la mejor forma de
(MÁS)

CAROLINA (continúa)
seguir adelante, ¿no? Deshaciéndote
de todo.

Carolina se separa de Alexandra y va hacia la puerta. Se queda quieta y vuelve a mirar a Alexandra, que se pone en movimiento.

CAROLINA
Es todo un detalle que te hayas
acercado. Joanna lo habría tenido
en cuenta.

Carolina sale de la habitación. Alexandra sale detrás suyo.

10A. INT. PASILLO - DÍA

Carolina se gira para clavar su mirada en Alex.

CAROLINA
Ah y, Alex. No tardes mucho en
marcharte.

Alexandra se queda paralizada. Observa a Carolina como desaparece al final del pasillo.

Alexandra avanza un poco y se pone las manos en el bolsillo de la chaqueta. Nota algo dentro y lo saca. Es un papel. Lo lee y para de golpe.

Son dos billetes de avión. Fecha del 30 de Diciembre de 2016, con destino a Canadá.

Desvía la mirada, afectada y ve salir luz roja de una puerta entreabierta. Por un momento no se mueve. Sigue impactada. Se queda mirando la luz y ve una silueta moverse dentro de la habitación. En trance, guarda el papel nuevamente en el bolsillo y se acerca a la rendija para ver mejor.

Ve a una chica de espaldas vistiéndose. Al darse la vuelta, Alexandra se la queda mirando: es idéntica a Joanna.

11A. INT. COCINA - DÍA

Carolina entra en la cocina. Pablo está sentado enfrente de la mesa, que está llena de sobres vacíos amontonados. Pablo remueve entre los papeles. Levanta la mirada al ver a Carolina.

PABLO

Todo esto es lo que han traído.

Carolina coge un tarjeta y la lee, con poco interés.

Una fotografía, con una flor blanca impoluta, le llama la atención. Deja la tarjeta y coge la fotografía, horrorizada.

CAROLINA

¡¿Qué hace esto aquí?!

PABLO

¿Qué pasa?

Carolina examina la fotografía por todos lados.

CAROLINA

¿Venía sola? ¿De dónde la has sacado?

PABLO

No lo sé.

CAROLINA

¡¿Cómo que no lo sabes?!

PABLO

(a la defensiva)

No me he fijado, estaría en una de esas cajas. ¿Por qué?

Carolina busca nerviosa entre las cajas.

CAROLINA

¿En cuál?

PABLO

(irritado)

¡No lo sé, joder!

Pablo se acerca y coge una caja pequeña blanca.

PABLO

Me suena que es ésta, porque no tenía remitente.

Carolina coge la caja y busca. No contiene nada. Tampoco hay ninguna etiqueta.

PABLO

Lo siento, no quería gritarte. Se que es duro, pero no dejes que te supere. Perdóname.

(CONTINÚA)

Carolina se queda inmóvil. Observa aterrorizada la fotografía. Aparece una niña con el pelo rubio platino, con un vestido rosa. La niña observa seria al que le hace la foto.

PABLO
¿Carolina?

Suena el timbre de la casa.

10B. INT. PASILLO - DÍA

Alexandra está embobada mirando a hurtadillas a la chica idéntica a Joanna .

NICOLÁS (OFF)
No hace justicia a su belleza.

Alexandra se gira sobresaltada. Ve a Nicolás, con un chaleco y pantalones de vestir a conjunto, observándola divertido.

ALEXANDRA
¿Cómo?

Nicolás chasquea la lengua.

NICOLÁS
Elisabeth, nunca ha hecho justicia
a la belleza de Joanna.

Alexandra lo mira molesta.

ALEXANDRA
Perdona pero, ¿te conozco?

Nicolás sonríe.

NICOLÁS
Ah, ah, ah.
(negando con el dedo)
¿Ya no te acuerdas de mí, pequeña
Alex?

ALEXANDRA
¿Qué?

ELISABETH (OFF)
¿Qué coño haces aquí?

Alexandra mira hacia la puerta y ve a **ELISABETH** (27) la hermana gemela de Joanna, acabando de meterse la camisa por dentro de la falda negra.

Mira a Alexandra con dureza.

Alexandra gesticula intentando explicarse. Elisabeth se va sin esperar respuesta. Nicolás suelta un bufido y señala a Elisabeth.

NICOLÁS

Qué genio tiene. Se llevó toda la mala leche de Carolina.

Alexandra está molesta.

ALEXANDRA

¿Qué quieres?

NICOLÁS

Nada, solo quería darte el pésame. Un suicidio siempre es algo difícil de superar.

ALEXANDRA

No se ha suicidado.

NICOLÁS

(condescendiente)

Ah, sí, un accidente...

Alexandra lo fulmina con la mirada.

NICOLÁS

Bueno, estaré por aquí. Ya sabes, por los viejos tiempos.

Nicolás sonríe y da media vuelta. Alexandra se queda pasmada.

11B. INT. COCINA - DÍA

Carolina mira por la ventana. Los pasos rápidos de Pablo llegan.

PABLO

Acaba de llegar otro paquete sin remitente.

Carolina se gira hacia Pablo y le quita el paquete de las manos. Lo abre y saca otra fotografía. Aparece la misma niña en la misma posición pero con expresión de miedo.

A Carolina le tiembla el pulso. Se pone cada vez más nerviosa.

(CONTINÚA)

PABLO
Por dios, Carolina, dime qué
ocurre.

Carolina coge la caja y saca una flor blanca impoluta y una carta. La lee.

Carolina coge aire con fuerza y se apoya a la encimera.

CAROLINA
No puede ser...

PABLO
Me estás asustando.

Carolina lo mira, con los ojos de par en par. Pablo le arrebató la carta.

La lee.

PABLO
(leyendo)
Tendrás que expiar tus pecados.
Confesarás tu culpa al acabar la
misa ante el cuerpo inerte de
Joanna o entregaré los vídeos a la
prensa.
(confundido)
¿Qué es esto?

Carolina no responde.

PABLO
¡Carolina!

CAROLINA
(con la mirada perdida)
Tengo que hacer lo que pide.

PABLO
¿Qué? ¡No! Claro que NO tienes que
hacerlo. Carolina, no tiene
sentido. Es una broma de mal gusto.

Carolina, con el pulso temblando, coge una copa de vino y se la sirve. Da un largo trago.

PABLO
Llamaré a correos a ver si alguien
sabe algo.

CAROLINA

No. Esto no es una broma. Pero tienes razón. No...no pienso hacer lo que pide. No puedo. Necesito que me ayudes. Usa todos tus contactos. Me da igual como, pero hazlo.

PABLO

Carolina, por favor. Escúchame. No puedo ayudarte si no me explicas de que va esto.

CAROLINA

No puedo.

Pablo la coge por los hombros y la obliga a mirarle.

PABLO

¿Por qué?

CAROLINA

Si te lo digo, ya no querrás ayudarme.

PABLO

(insistente)

Carolina, no tenemos secretos. Sabes que puedes confiar en mi.

Carolina reflexiona.

CAROLINA

Está bien.

12. INT. RECIBIDOR - DÍA

Elisabeth está delante de un espejo. Habla por teléfono.

ELISABETH

(nerviosa)

Necesito más tiempo.

(pausa)

Es mucho dinero... Súbemelo al 3 por ciento, me da igual. Solamente necesito una semana más... Por favor. ¿Hola?...

(con enfado)

Mierda.

(CONTINÚA)

Elisabeth, airada, estampa el teléfono contra el mármol. Levanta la mirada y se observa en el espejo, preocupada. De reojo ve una foto de Joanna colgada en la pared. La mira. Vuelve a mirarse en el espejo. Se toca la nariz y la mejilla. Se siente frustrada.

Escucha voces por el pasillo y se gira. Hay grupos de gente charlando. Le parece que la observan. Se vuelve a mirar al espejo con el ceño fruncido.

Llaman al timbre de la puerta. Elisabeth sale de su ensimismamiento y abre. Es **GREG** (40), entallado en un traje gris hecho a medida y luciendo su media melena perfectamente cuidada. Le dedica una sonrisa a Elisabeth.

ELISABETH

Hola.

Elisabeth le devuelve una débil sonrisa. Greg entra.

GREG

¿Llego muy tarde?

ELISABETH

No te preocupes.

GREG

Al final me ha llevado más tiempo.
He enviado el comunicado oficial
del fallecimiento de Joanna. La
prensa se volverá loca.

Greg le da un beso en la frente. Elisabeth se incomoda.

GREG

¿Cómo lo llevas?

Elisabeth se encoje de hombros y se separa unos pasos de él.

ELISABETH

Bien.

GREG

¿Has vuelto a pensar en mi oferta?

ELISABETH

No necesito tu oferta, Greg. Mi
madre me hará el préstamo. Está
todo solucionado.

Greg, decepcionado, fuerza una sonrisa.

GREG

Ah, ¿sí? Vaya, pues me alegro por ti. Estás preciosa. ¿Dónde está tu madre?

Elisabeth cierra la puerta.

11C. INT. COCINA - DÍA

Carolina está frente al fregadero, mirando por la ventana. Pablo está al otro lado de la encimera, mirando la fotografía de la niña.

CAROLINA

No vas a ayudarme, ¿verdad?

Pablo no es capaz de pronunciar ninguna palabra.

CAROLINA

Tienes que entender que era otra época. Fue por necesidad.

Pablo traga saliva.

Carolina se frota las sienes. Suspira.

CAROLINA

Necesito que me de el aire.

Carolina se acerca a la puerta corredera que da al jardín delantero.

PABLO

Voy a ayudarte.

Carolina, le sonríe aliviada. Hace ademán de abrazarlo pero Pablo la mira serio, le da la fotografía y sale por la puerta que da al salón. Carolina le observa alejarse.

Observa la fotografía. La rompe. Finalmente sale al jardín.

17A. INT. COCINA - DÍA

Carolina deja el paquete sobre la encimera.

PABLO

¿Otro?

CAROLINA

Y dos más. Este casi lo coge mi hermana.

(CONTINÚA)

Pablo le da una nota a Carolina.

PABLO
Todas dicen lo mismo.

Ella la lee. Carolina mira hacia delante más seria que antes.

PABLO
He hablado con un compañero y si no damos los detalles poco se puede hacer.

CAROLINA
No. Nadie puede saber nada.
(nerviosa)
Se nos acaba el tiempo. El cura llegará de un momento a otro.

Pablo le pone una mano en el hombro y la mira fijamente.

PABLO
No vas a tener que hacerlo.

CAROLINA
Ha llegado Greg.

PABLO
Sí, me lo he cruzado.

Carolina mira fijamente a Pablo.

CAROLINA
Hay algo que no sabes. Greg está...
(duda)
...metido en esto.

18. INT. BAÑO - DÍA

Greg se está mirando al espejo. Está un poco sudado. Se pasa la mano por el pelo. Se sigue mirando con más intensidad. La expresión se le cambia con una mueca de placer. Mira hacia abajo.

Greg coge el cabello de la camarera y la empuja hacia sí con fuerza.

19A. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra está sentada en la cama de Joanna, abatida. Tiene varios objetos esparcidos por la cama. Sostiene en la mano una figura de porcelana rota.

20A. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA

Joanna, furiosa, lanza todas las cosas de su tocador.

FINAL FLASHBACK

19B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra frunce el ceño.

20B. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA

Joanna llora intensamente en la cama, agonizando.

FINAL FLASHBACK

20C. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA

Alexandra abraza a Joanna. Joanna, demacrada, tiene la mirada perdida.

FINAL FLASHBACK

19C. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra intenta quitarse esas imágenes que le perturban.

Se levanta de la cama y se sienta en un sillón blanco, que está en el centro de la habitación. Delante tiene una mesita. Abre un cajón. Está todo revuelto.

Rebusca entre las cosas de Joanna.

Saca unas fotografías. En una de ellas aparece Joanna al lado de un chico con el pelo de color castaño, **BIEL (25)**. Al lado hay otra. Joanna y ella. Parece que Joanna le devuelve la mirada.

Deja caer las fotografías sobre la mesa y entierra su cara entre las manos.

Sentada en sillón, ve el ordenador portátil de Joanna al fondo del cajón. Lo coge y lo abre.

(CONTINÚA)

Le da al botón de encendido y espera unos segundos. Mira la pantalla y va hacia las carpetas de archivos. Mira fotos. Un montón de ellas. Joanna. Joanna y ella. Joanna y Biel. Joanna, Biel y ella. Las fotos de la cabaña.

Las pasa poco a poco, mirando y reviviendo los recuerdos. Está emocionada. Abre una carpeta que tiene el nombre de ENSAYOS 25/11/2015. Ve que hay unos vídeos. Abre uno al azar.

Se escuchan risas y sale una chica castaña de ojos claros haciendo el tonto, **JÚLIA (28)**.

JOANNA (OFF)

Va, para Júlia, vamos a ponernos en serio.

La chica ríe y pone los ojos en blanco.

JÚLIA

Venga, vale.

Júlia sonríe y Joanna sale en pantalla.

Ensayan una escena. Alexandra, absorta, mira la complicidad que tienen ambas, lo unidas que están. La escena acaba entre risas por un error de Joanna, que acaba balbuceando inteligiblemente el diálogo. Acaban abrazadas, con sus mejillas muy juntas.

Sus labios, muy cerca.

Joanna se levanta tambaleándose mientras ríe como una niña y para de grabar.

El vídeo se acaba.

Se ve la mirada perdida de Alexandra reflejada en la pantalla.

21. INT. BAÑO - DÍA

Greg se mete la camisa por dentro del pantalón correctamente.

Abre la puerta y mira hacia fuera. Sale cuidadosamente del baño sin mirar a la camarera.

La camarera se mira al espejo y se limpia la boca con agua. Se retoca el pintalabios.

22. INT. SALÓN - DÍA

Greg está con Carolina. Están hablando. Él tiene su mano en el hombro de ella. Carolina está afectada. Greg le da un abrazo.

Se separan y Greg se adelanta, con una copa en la mano. Se pone una flor, de un blanco impoluto, en la solapa. Se aclara la garganta, pidiendo atención a su público.

La gente se gira a mirarlo.

GREG

Buenos días. La familia me ha
pedido que diga una palabras.

Greg se vuelve a aclarar la garganta. La gente lo mira esperando.

GREG

Hace poco más de un día recibí la
peor llamada de mi vida.

Hace una pausa.

GREG

Quiero dar mi apoyo a todos
aquellos que, como yo, la conocíais
tan bien. Pero en especial, quiero
dar mi más sentido pésame, a la
familia.

Greg mira a Carolina.

GREG

Carolina, gracias por dejarme pulir
tu más preciada joya: tu hija.
Gracias por darme la oportunidad de
vivir los mejores años de mi
carrera con la mejor actriz que mis
ojos han visto.

Carolina le mira la solapa. Ve la flor blancam, idéntica a la de los paquetes. Mira a Pablo, que la está mirando también.

GREG

Hacía falta mirarla una sola vez
para saber que tenía algo realmente
especial. Había luz en ella.

Greg hace otra pausa.

(CONTINÚA)

GREG

Joanna nos deja un gran legado. Un legado de incalculable valor. Un gran legado que honra a su familia y amigos.

Greg vuelve a mirar a Carolina.

GREG

Espero que sepamos sacarle partido. Sacar partido a todo lo que nos ha enseñado.

Carolina le mira fijamente. Pablo la mira inquieto.

GREG

Echaremos en falta esa dulce contradicción de fuerza y fragilidad que la caracterizaba. Esa bondad, ese carácter y esa pasión por el arte. Nunca amaré como la amé a ella.

Se escucha un ruido de sillas. Greg mira y ve a Elisabeth salir del salón.

GREG

No me alargó más. Gracias.

Greg alza la copa y bebe precipitadamente. Deja la copa en una mesa y se dirige hacia la salida.

Carolina mira hacia delante muy seria.

24A. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra observa desde la ventana la conversación entre Greg y Elisabeth.

24B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra se aleja de la ventana. Aturdida.

25. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA

La puerta de la luz roja se abre.

FINAL FLASHBACK

24C. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra, angustiada, se sienta en la cama.

NICOLÁS (OFF)
¿A ti también te aburren?

Alexandra, sobresaltada mira hacia la puerta.

Nicolás esta apoyado en la pared.

NICOLÁS
Ésta gente. Son unos muermos.
Aunque tienen muchas historias
curiosas acerca de Joanna. Tú lo
sabias, ¿no?

ALEXANDRA
(mordaz)
¿El qué?

NICOLÁS
Que ella no estaba...
(señalándose la cabeza)
...muy bien.

Alexandra se incorpora, molesta. Camina hacia la puerta.

NICOLÁS
Pobre Joanna. Tan sola en el mundo.
Tan incomprendida...arrastrada por
una inmensa ola que solo la llevaba
hacia una dirección.

Alexandra se enfrenta a Nicolás, furiosa.

ALEXANDRA
Cállate. No digas más su nombre.

NICOLÁS
Pequeña ignorante, en vez de
quedarte recluida podrías salir y
mirar a tu alrededor.

ALEXANDRA
No te preocupes por mí.

NICOLÁS
Inevitable, Alexandra. Te ves tan
perdida... cuando en realidad todo
está tan cerca...

Alexandra da la espalda a Nicolás y va hacia la cama.

(CONTINÚA)

ALEXANDRA

Lárgate.

Nicolás ya no está. Alexandra, pensativa, mira la cama. Da media vuelta. Y sale de la habitación con determinación.

27. INT. COCINA - DÍA

Carolina y Pablo están en la cocina, metiendo en una bolsa los paquetes recibidos con las fotografías y las flores blancas.

PABLO

¿Qué hacemos? ¿Hablamos con él?

Carolina reflexiona las palabras.

Entran dos chicas del servicio de catering, riendo. Carolina coge a Pablo y lo conduce a la despensa.

CAROLINA

Se está riendo de mi. El muy imbécil lleva la maldita flor como una medalla.

Carolina saca un paquete de cigarros, coge un cigarrillo y lo enciende.

CAROLINA

Ya has oído su discuso. Quiere dinero. Todo esto es por el maldito dinero. Ahora se le ha acabado el chollo de la niña y quiere más. No se como ha podido llegar tan lejos.

Carolina da una calada al cigarrillo.

PABLO

Comprendo.

Pablo hace una pausa. Le quita el cigarro a Carolina y da otra calada. Se lo devuelve a Carolina.

PABLO

Hagámosle una oferta.

CAROLINA

¿Y cómo podemos fiarnos? ¿Cómo sabemos que igualmente no lo acabará filtrando a la prensa? ¿O que luego no pedirá más dinero? Siempre ha sido un extorsionador.

(CONTINÚA)

Carolina da otra calada y le pasa el cigarrillo a Pablo.

PABLO

¿Tienes otra idea? Porque si la tienes me gustaría saberla.

(Calada. Pausa)

Lo siento. Hagamos esto. Hablaré con él. Yo hago que culpables parezcan inocentes. Esto no puede ser tan difícil. Confía en mí.

CAROLINA

No soporto que se pueda salir con la suya. Después de todo lo que he hecho por él...

Le quita el cigarro a Pablo. Calada.

PABLO

No te preocupes. A nosotros se nos da muy bien esperar, ¿no? Ya llegará su momento.

30.INT. HABITACIÓN ATAÚD - DÍA

Alexandra está en silencio mirando por la ventana. Cae una suave lluvia. Alexandra se gira y ve el ataúd. Respira hondo y va hacia él.

Observa el cuerpo inerte de Joanna. Lleva un vestido blanco. Tiene flores rojas a los lados.

Parece una muñeca dormida.

Alexandra contiene la emoción. Acerca su mano para tocarla. Se detiene.

Vuelve a la ventana.

Joanna se acerca y se pone a su lado. Alexandra no la mira.

ALEXANDRA

Ya no se qué pensar.

Joanna la mira y sonrío. Intenta acariciarle la cara pero Alexandra se aparta.

ALEXANDRA

¿Tan difícil era explicarme cómo te sentías? ¿Tan difícil era hacerme tu apoyo en vez de alejarme? Estábamos juntas en esto, Joanna.

(MÁS)

(CONTINÚA)

ALEXANDRA (continúa)
Casi lo teníamos. Faltaba poco.
Supongo que ella lo hacía más fácil
que yo.

JOANNA
Nunca he tenido secretos contigo,
Alex. Y nunca he querido hacerte
daño. Pero me rompí.

ALEXANDRA
¿Y yo lo rompí? ¿Merezco cargar con
algo que no he roto? ¿Y que encima
he cuidado como nada en este mundo
de mierda? Me siento sucia, me
siento engañada. Me siento
traicionada. Para no querer hacerme
daño, es lo único que has
conseguido.
(pausa)
Me rindo.

JOANNA
Alex, perdóname...

ALEXANDRA
Ahora no quiero hablar contigo.

Alexandra mira por la ventana con expresión taciturna.
Joanna ya no está.

NICOLÁS (OFF)
Pequeña Alex, ¿de verdad vas a
tirar la toalla? Esto no es propio
de ti.

Nicolás se pone a su lado.

ALEXANDRA
Nada de esto vale la pena.

NICOLÁS
Por favor, no dramatices. ¿Oyes
cuatro cosas sobre suicidio y ya
quieres largarte?

Alexandra no contesta.

NICOLÁS
¿O es por esa preciosidad?
(espera respuesta)
Vaya...Quizá tendrías que haberle
hecho caso a Carolina y marcharte
cuando te lo dijo.

Alexandra lo mira y vuelve a mirar por la ventana.

ALEXANDRA

No me entiendes. Estoy cansada. Ya no se que pensar respecto nada.

NICOLÁS

¿Y ya esta? ¿La vas a abandonar, tan fácil?

Alexandra no le responde.

ALEXANDRA

(nerviosa)

No lo sé. Dejame en paz.

NICOLÁS

Ella tiene razón: A veces no puedes arreglar lo que está roto. Pero tú sabes la verdad.

ALEXANDRA

(rie sarcástica)

Ya no hay verdad.

NICOLÁS

Exacto.

Alexandra mira interrogativa a Nicolás.

NICOLÁS

La hay. Y no la hay.

Alexandra vuelve a mirar por la ventana.

NICOLÁS

Tú misma. Al fin y al cabo eres tú la que te tendrás que perdonar al acabar el día.

Alexandra lo mira pero Nicolás ya no está.

Alexandra reflexiona, mira hacia el ataúd y vuelve a mirar por la ventana, decidida.

31A. INT. LAVABO - DÍA

Carolina se mira al espejo. Tiene ojeras y está desmejorada.

Abre un cajón del baño y busca entre las cajas. Encuentra un trankimazin y lo engulle.

(CONTINÚA)

Se vuelve a mirar en el espejo. Respira con dificultad. La Carolina del espejo le devuelve la mirada trastornada. Reprime un sollozo.

Respira hondo y sale del baño.

31B. INT. PASILLO - DÍA

Alexandra se dirige a la habitación de Joanna.

CAROLINA (OFF)
¿Qué haces aquí aún?

Da un brinco al oír a Carolina. Carolina la mira furiosa y va a por ella. Alexandra va a responder pero Carolina se lo impide.

La coge del brazo y la arrastra hacia el recibidor.

CAROLINA
Te he dicho que te marches. ¿Qué te largues! Ten un poco de respeto por la muerte de mi hija.

Carolina empuja a Alexandra hacia la puerta.

CAROLINA
No quiero volverte a ver por aquí.
¡Fuera!

Algo del comedor le llama la atención. Lentamente se dirige hacia allí.

32. INT. COCINA - DÍA

PABLO
¿Pero, qué haces?

CAROLINA
¡Está lleno!
(nerviosa)
¿Has hablado ya con Greg?

PABLO
No, el cabrón se ha esfumado. No lo encuentro en ningún sitio.

CAROLINA
Dios mío, están en todas partes. Todo el mundo las está cogiendo, solo falta que lean las notas. Por dios, Pablo, encuéntralo.

Carolina se toca el pecho. Le da un pinchazo.

PABLO
¿Estás bien?

CAROLINA
Me cuesta respirar un poco.

PABLO
Cariño, respira. No puedes perder
la calma ahora.

Pablo hace ademán de irse.

CAROLINA
De verdad que no merezco todo esto.

Pablo la mira y la abraza. Le da un beso en la frente y la
acuna entre sus brazos.

PABLO
Todo va a salir bien.

CAROLINA
Todo es culpa mía. Todo esto es
culpa mía. Todo el mundo lo sabrá.
Lo sabrán todo.

Pablo la coge por los hombros y la mira fijamente.

PABLO
No voy a permitirlo. Ésta es la
última vez que ese capullo te hace
sufrir así.

CAROLINA
Soy estúpida.

Carolina trata de adecentarse la cara.

PABLO
Así es perfecto.

Carolina sale tras Pablo de la cocina.

32B. INT. SALÓN - DÍA

Pablo se detiene. Ve entrar a Greg por la puerta del jardín.
Pablo sonríe y mira hacia Carolina.

Carolina tiene la cara congelada. Mira hacia la entrada.

(CONTINÚA)

El **CURA (40)** está entrando seguido de dos muchachos vestidos de negro que llevan el ataúd.

Carolina le da un toque a Pablo, que coge a Greg y lo lleva a la cocina.

Carolina se acerca al cura.

CURA

Buenas tardes, Carolina. Cuanto tiempo. Lamento mucho la pérdida de Joanna. Es terrible.

CAROLINA

Buenos días, Francisco. Muchas gracias por venir. Sé que estás muy ocupado. ¿Quieres tomar algo?

CURA

No, gracias. Es un honor que contéis conmigo. Aunque... la verdad es que tengo mucha prisa. Tengo que estar en la otra punta en una hora. No he podido hacer más. Por favor, que avisen a todos y vamos a officiar la misa. Cuanto antes mejor, por la pobre Joanna.

El Cura se acerca al ataúd y empieza a prepararse. Los muchachos de negro preparan las sillas.

Los asistentes, al ver al cura, se sientan a su alrededor.

CURA

Por favor, acérquense todos y tomen asiento...

Carolina se sienta cerca del cura. Buscando la visibilidad de la cocina.

Los invitados, aún entre murmullos, van acercándose poco a poco, formando un semicírculo delante de la figura del Cura.

CURA

Familia, amigos... Estamos en uno de esos momentos tristes y a la vez dulces de la vida. Joanna, a la que todos amábamos, ha partido de esta vida como cristiana. Ahora solo nos queda la esperanza...

(el cura duda un segundo)

Y la fe, sobre todo la fe, de saber que desde ahora habita en Cristo.

Carolina está sentada en una silla. Mira hacia la nada.

CURA

Voy a proseguir a leer un pasaje de la Biblia que me parece muy adecuado para estos momentos de pérdida.

(buscando, entre murmullos)

Juan, Samuel, Sermones...

(a todos)

Sí.

(pausa, cambiando el tono)

Te amo, Jehová, pues tu eres mi fortaleza, mi refugio.

33A. INT. COCINA - DÍA

Pablo arrincona a Greg contra la pared.

GREG

(extrañado)

Están empezando la misa.

PABLO

Serénate y piensa con claridad lo que estás haciendo. Lo sé todo.

32C. INT. SALÓN - DÍA

Carolina se revuelve en la silla. Mira hacia la puerta de la cocina. Nerviosa.

CURA

Tú eres mi escudo y el poder de mi salvación. Ahora que los lazos de la muerte me han envuelto, Dios ha escuchado mi voz desde su templo, mi clamor ha llegado a sus oídos.

Algunos asistentes se revuelven en sus asientos.

CURA

Dios me ha tomado para sacarme de las caudalosas aguas. Me ha librado de mi poderoso enemigo y de todos los que me aborrecían. Ellos me asaltaron el día de mi calamidad, mas Jehová fue mi apoyo.

34A. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra está delante de *la puerta cerrada*. Abre la puerta. Entra en la pequeña habitación.

CURA (OFF)

Jehová me ha liberado y me ha
premiado conforme mi justicia; me
ha recompensado según la limpieza
de mis manos.

33B. INT. COCINA - DÍA

Pablo se acerca más a Greg.

GREG

No se de que me hablas.

PABLO

Si nos destruyes a nosotros te
destruirás a ti mismo, tenlo en
cuenta. Déjate de chantajes y de
notitas y di claramente lo que
quieres.

Pablo le arranca la flor de la americana.

PABLO

La puta flor esta. ¿No sabes de qué
te hablo? ¿Qué bien te queda no?
Poniéndolas por toda la casa.

32D. INT. SALÓN - DÍA

El cura, emocionado sigue su discurso.

CURA

Porque, Oh, tú, Jehová, con el
misericordioso te muestras
misericordioso, y con el hombre
íntegro, íntegro te muestras.
Limpio eres con el limpio y sagaz
con el perverso. Tú encenderás mi
lámpara, Oh, Jehová, la lámpara que
alumbrará mis tinieblas. Porque
perfecto es tu camino, escudo de
todos los que en él buscan refugio.

Carolina cada vez está más nerviosa. Vuelve a mirar hacia la
puerta.

34B. INT. HABITACIÓN ROJA - DÍA

Alexandra rebusca entre las cajas. Esta lleno de flores de loto, fotografías de la niña rubia.

Encuentra algo.

CURA (OFF)

Ensanchaste mis pasos debajo de mí
y no han resbalado mis pies.

33C. INT. COCINA - DÍA

PABLO

Si tienes el valor de
chantajearnos, ten el valor de
reconocerlo cuando te han pillado.
Sabes que puedo meterte en un buen
lío.

GREG

Pablo, te lo digo de verdad. No sé
de qué me estás hablando. Sea lo
que sea, os estáis confundiendo.

32E. INT. SALÓN - DÍA

El Cura hace una pausa.

CURA

Por eso te alabamos, Oh, Jehová y
cantamos tu nombre.

Carolina mira hacia la puerta de la cocina. De ella sale Pablo. Niega con la cabeza. Greg aparece detrás de Pablo con cara interrogante. Carolina se queda sin aire.

CURA

Por favor, haz a Joanna eterna en
nuestros corazones y que tu luz
ilumine su camino.

Se escucha el timbre de la puerta. Carolina se levanta de golpe.

CAROLINA

¡Basta!

Todos los asistentes, en sus sillas, se quedan boquiabiertos, mirándola. El cura titubea sorprendido.

(CONTINÚA)

CAROLINA
(susurrando)
Basta ya. Yo quería lo mejor para
ella.

35A. HABITACIÓN ROJA - DÍA

Alex tiene el portatil de Joanna. Connecta un *pendrive*.

32F. INT. SALÓN - DÍA

Todos los asistentes miran expectantes. Carolina emite
ruidos, pero ninguno claro.

CAROLINA
Yo...

Todos los asistentes esperan expectantes.

CURA (OFF)
¿Carolina...?

Carolina respira hondo y se arma de valor.

CAROLINA
YO

PABLO (OFF)
Carolina!

Pablo tiene un paquete en la mano. Un repartidor se va.
Pablo se acerca a Carolina y le da la flor con una nota.

PABLO
Todavía no.

Carolina le mira interrogante y lee la nota.

CAROLINA
(susurrando)
Todavía no.

35B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alex pulsa play. La fotografía de la niña rubia cobra vida.
Mira temerosa a camara.

JOANNA
No quiero.

CAROLINA (OFF)
Vamos Joanna. Es solo un juego.

JOANNA
Juguemos a otra cosa...

CAROLINA (OFF)
Piensa que estas ayudando a mamá.

HOMBRE (OFF)
Pequeña. Imagina que estás haciendo una película. De las que salen en la tele. Ahora baila un poco. Así muy bien. Me dejas acercarme?

JOANNA (OFF)
No...

HOMBRE (OFF)
Solo un poco. Me pongo a tu lado. Así muy bien.

Se oyen ruidos, forcegeos y sollozos de Joanna.

Alexandra mira furiosa la pantalla.

36. FLASHBACK. INT. SALÓN - DÍA

Joanna tose repetidamente intentando coger aire. Su cuerpo se convulsiona violentamente. Se lleva la mano al cuello. Intenta levantarse y coger el teléfono pero cae al suelo.

ALEXANDRA (OFF)
Me estoy enrollando que te cagas,
ya parezco mi madre. Cuando sepas
algo de esta noche me llamas,
¿Vale?

Joanna, en el suelo, agoniza intentando respirar. Levanta la mano buscando algo en el aire. Mira hacia arriba y deja caer el brazo. La voz del contestador hace una pausa. Lentamente las convulsiones se detienen hasta que los ojos de Joanna quedan sin vida.

ALEXANDRA (OFF)
Te quiero.

El contestador para de hablar. Unos pies se acercan al cuerpo sin vida de Joanna. Júlia mira desde arriba, sin expresión alguna en la cara, como Joanna ha dejado de respirar.

Anexo II. Partes de cámara.

TITULO: DHAMMA			DIRECTOR/A: GEMMA GUTIÉRREZ					MODELO CAM: RED SCARLET					
D.O.P.: HELENA GONZALEZ			INT			EXT		FECHA: 5/9/2016					
REC MODE: RAW			CODEC: 6:1				RESOLUCIÓN: 4K			FORMATO: 16:9			
REEL	Nº CLIP	SEC/PLANO	TAKE	FOCAL	DIAF	Ø	FPS	< Obt	WB	ISO	SONIDO	LOC	OBS
A001	C002	5A 2	1	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C003	5A 2	2	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C004	5A 2	3	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C005	5A 2	4	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C006	5A 2	5	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C007	5A 2	6	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C008	5A 2	7	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C009	5A 2	8	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C010	5A 2	9	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C011	5A 2	10	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C012	5A 2	11	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C013	5A 2	12	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C014	5A 2	13	21 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	EXT	
A001	C015	5A 1	1	85 mm	4	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	MOS	EXT	
A001	C016	5A 1	2	85 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	MOS	EXT	
A001	C017	5A 1	3	85 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	MOS	EXT	
A001	C018	5A 3	1	85 mm	5.6	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	MOS	EXT	
A001	C019	7A 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C020	7A 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C021	7A 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C022	7A 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C023	7A 1	5	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C024	7A 1	6	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C025	7A 1	7	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A001	C026	7A 1	8	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C001	7A 2	1	35 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002 1	C002	7A 2	2	35 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

A002	C003	7A 2	3 35 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C004	7A 2	4 35 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C005	7A 2	5 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C006	7A 2	6 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C007	7A 2	7 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C008	7A 2	8 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C009	7A 2	9 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C010	7A 4	1 85 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C011	7A 4	2 85 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C012	7B 1	1 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C013	7B 1	2 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C014	7C 1	1 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C015	7C 1	2 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A002	C016	7C 1	3 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C001	7C 1	4 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C002	7C 6	1 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C003	7C 6	2 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C004	7C 6	3 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C005	7C 5	1 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C006	7C 5	2 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A003	C007	7C 5	3 21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A004	C001	14A 1	1 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	SIN CHACK! Además no sirve toma
A004	C002	14A 1	2 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A004	C003	14A 1	3 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A004	C004	14A 1	4 35 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A004	C005	3B 1	1 35 mm	2.8	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A004	C006	3B 1	2 35 mm	2.8	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A004	C007	3B 1	3 35 mm	2.8	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A005	C001	1D 1	1 35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	No se puede utilizar antes de 0:58' por arte
A005	C002	1F 1	1 35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A005	C003	1F 1	2 35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

A005	C004	1F 1	3	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A005	C005	1F 2	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A005	C006	1F 2	2	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A005	C007	1F 2	3	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A006	C001	1F 3	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A006	C002	1F 3	2	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A006	C003	1F 3	3	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C001	24A + 23B 2	1	85 mm	1.5	POLA	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C002	24A + 23B 2	2	85 mm	1.5	POLA	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C003	34B 2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C004	34B 2	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C005	34B 2	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C006	35B 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A007	C007	35B 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C001	19A 1	1	21 mm	?	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C002	19A 1	2	21 mm	?	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C003	19A 2	1	85 mm	1 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C004	19A 2	2	85 mm	1 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C005	19B 1	1	85 mm	1.5 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	CLAQUETA FINAL SIN CHACK!
A008	C006	19C 1	1	85 mm	1.5 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C007	19C 2	1	21 mm	4 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C008	19C 2	2	21 mm	4 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A008	C009	19C 2	3	21 mm	4 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A009	C001	19C 2	4	21 mm	4 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA
A009	C002	19C 2	5	21 mm	4 2/3	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA
A009	C003	34B 1 + 35A 1 + 35B 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A010	C001	4A 1	1	35 mm	2	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A010	C002	4A 1	2	35 mm	2	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A010	C003	9 4+6	1	35 mm	2	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	NO PONE EN CLAQUETA "+6"
A010	C004	9 4+6	2	35 mm	2	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	NO PONE EN CLAQUETA "+6"
A010	C005	18 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

A010	C006	18 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A010	C007	18 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A010	C008	18 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C001	18 1	5	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA
A011	C002	21 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C003	21 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C004	21 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C005	21 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C006	21 1	5	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C007	21 1	6	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C008	21 1	7	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A011	C009	21 1	8	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A012	C001	31A 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A012	C002	31A 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	FUERON 3 TOMAS?!!
A013	C001	9 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A013	C002	9 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A013	C003	9 2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A013	C004	9 2	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A014	C001	9 3+5+7	1	85 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A014	C002	9 3+5+7	2	85 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A014	C003	2 PARPADO 1	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A014	C004	2FX 1	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A014	C005	2FX 1	2	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A014	C006	2FX 1	3	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A015	C001	1A 1	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A015	C002	1A 1	2	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A015	C003	1A 2	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A015	C004	1A 2	2	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A015	C005	1A 2	3	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A016	C001	22A 5+6	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A016 ₄	C002	22A 5+6	2	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

A016	C003	24B + 24 C 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A016	C004	24B + 24 C 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A016	C005	24B + 24 C 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A016	C006	24B + 24 C 2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A017	C001	15 + 16 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	INFO MAL EN CLAQUETA
A017	C002	15 + 16 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	INFO MAL EN CLAQUETA
A017	C003	11A 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A017	C004	11A 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A017	C005	11A 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A017	C006	11A 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A017	C007	11A 3	1	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A017	C008	11A 3	2	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A018	C001	22 2	1	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A018	C002	22 2	2	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A018	C003	22 3	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A018	C004	22 3	2	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A019	C001	22 4	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA / CLAQUETA FINAL
A020	C001	11A 4	1	85 mm	2.8	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	CLAQUETA FINAL
A020	C002	11A 4	2	85 mm	2.8	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A020	C003	11A 4	3	85 mm	2.8	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	CLAQUETA FINAL
A020	C004	3A 1	1	21 mm	4	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A020	C005	3A 1	2	21 mm	4	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A020	C006	3A 2	1	21 mm	4	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A020	C007	3A 2	2	21 mm	4	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL CLAQUETA: DICE TAKE 3
A021	C001	11B 1	1	21 mm	2.9 2/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A021	C002	11B 1	2	21 mm	2.9 2/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A021	C003	11B 1	3	21 mm	2.9 2/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A021	C004	11B 1	4	21 mm	2.9 2/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A021	C005	11B 1	5	21 mm	2.9 2/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A021	C006	11B 1	6	21 mm	2.9 2/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	2do CHACK
A021	C007	11C 1	1	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

A022	C001	11C 1	2	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A022	C002	11C 1	3	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A022	C003	11C 1	4	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A022	C004	11C 1	5	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A022	C005	17A 1	1	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A022	C006	17A 1	2	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A022	C007	17A 1	3	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	2do CHACK
A022	C008	17A 1	4	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	2do CHACK
A023	C001	27 1+2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A023	C002	27 1+2	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A023	C003	33 A+B+C 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A023	C004	33 A+B+C 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A023	C005	33 A+B+C 2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A023	C006	33 A+B+C 2	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C001	32A 1	1	21 mm	4 1/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C002	32A 1	2	21 mm	4 1/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C003	32A 1	3	21 mm	4 1/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C004	32A 1	4	21 mm	4 1/3	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C005	31B 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C006	31B 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C007	31B 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C008	31B 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A024	C009	31B 1	5	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A025	C001	1B 1	1	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A025	C002	1B 1	2	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A025	C003	1B 1	3	35 mm	1.5	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A025	C004	6 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A025	C005	6 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A025	C006	6 3	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A025	C007	6 3	2	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A026	C001	10A 4	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	Varias repeticiones en una toma

A026	C002	10A 6	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A026	C003	10A 6	2	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A026	C004	10A 6	3	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A026	C005	10A 5	1	35 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A026	C006	10A 7	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A026	C007	10A 7	2	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A026	C008	10A 7	3	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A027	C001	10A 3 + 10B 1 + 10B 5 + 10B 7 + 10B 11	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A027	C002	10A 3 + 10B 1 + 10B 5 + 10B 7 + 10B 11	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A027	C003	10A 3 + 10B 1 + 10B 5 + 10B 7 + 10B 11	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A028	C001	10A 3 + 10B 1 + 10B 5 + 10B 7 + 10B 11	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A028	C002	10B 2 + 10B 4 + 10B 8 + 10B 10	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A028	C003	10B 2 + 10B 4 + 10B 8 + 10B 10	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A028	C004	10B 2 + 10B 4 + 10B 8 + 10B 10	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A028	C005	10B 2 + 10B 4 + 10B 8 + 10B 10	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A029	C001	8 1	1	85 mm	1.5	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A029	C002	8 1	2	85 mm	1.5	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A029	C003	8 1	3	85 mm	1.5	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A029	C004	8 2	1	85 mm	1.5	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A030	C001	20A	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A030	C002	20A	2	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A030	C003	20A	3	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A030	C004	20A	4	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A030	C005	20A	5	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A031	C001	R 1	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A031	C002	R 2	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A031	C003	R 3	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A031	C004	R 4	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A031	C005	R 5	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A031	C006	R 6	1	85 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A032 ₇	C001	1E 1	1	35 mm	4	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	

A032	C002	1E 1	2	35 mm	4	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A032	C003	1E 1	3	35 mm	4	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A032	C004	1E 1	4	35 mm	4	VIDRIO	24	1:48	5600 K	800	MOS	INT	
A032	C005	36 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A032	C006	36 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A032	C007	36 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A032	C008	36 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A032	C009	36 1	5	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A033	C001	36 2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A033	C002	36 2	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A033	C003	32F 3	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A033	C004	32F 3	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A033	C005	32C 1 + 32D 2 + 32E 1,3,5 + 32F 2,4	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A033	C006	32C 1 + 32D 2 + 32E 1,3,5 + 32F 2,4	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A034	C001	32C 1 + 32D 2 + 32E 1,3,5 + 32F 2,4	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA
A034	C002	R 7	1	21 mm	4 1/3	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A034	C003	R 7	2	21 mm	4 1/3	ND6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A034	C004	CLIP MUERTO	-	-	-	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	CLIP MUERTO
A034	C005	R 8	1	35 mm	11	ND3 + 6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	(NDs no salieron apuntados en claqueta)
A034	C006	R 8	2	35 mm	11	ND3 + 6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A034	C007	R 8	3	35 mm	11	ND3 + 6 + 9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A035	C001	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A035	C002	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A035	C003	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A035	C004	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A035	C005	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	5	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A036	C001	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	6	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A036	C002	32C 2 + 32D 1 + 32E 4 + 32F 1	7	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A036	C003	10A 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A036	C004	10A 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A036	C005	10A 1	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

A036	C006	10A 1	4	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A037	C001	12 2+4	1	21 mm	5.6	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A037	C002	12 2+4	2	21 mm	5.6	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A037	C003	12 2+4	3	21 mm	5.6	ND6	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A037	C004	12 2+4	4	21 mm	5.6	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A038	C001	12 2+4	5	21 mm	5.6	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A038	C002	12 2+4	6	21 mm	5.6	ND9	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A038	C003	32C 3 + 32E 2 + 33A 1	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	Salió apuntado ND en claqueta (no vá)
A038	C004	32C 3 + 32E 2 + 33A 1	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A039	C001	32B 1+2+3+4	1	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA
A039	C002	32B 1+2+3+4	2	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A039	C003	32B 1+2+3+4	3	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A039	C004	32B 1+2+3+4	4	21 mm	2.9	ND3	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A039	C005	32E 6	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A039	C006	32E 6	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	MAL # TARJETA
A040	C001	32E 6	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A040	C002	22 5	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A040	C003	22 5	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A040	C004	30 1	1	21 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A040	C005	30 1	2	21 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A040	C006	30 1	3	21 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A040	C007	30 1	4	21 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A041	C001	30 1	5	21 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A041	C002	30 1	6	21 mm	4	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A041	C003	30 2	1	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A041	C004	30 2	2	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A041	C005	30 2	3	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A042	C001	30 1	7	21 mm	2.9	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	
A042	C002	6 2	1	35 mm	1.5	-	24	1:48	5600 K	800	SYNC	INT	

Anexo III. *Scripts* de rodaje.

DIA	FECHA				
1/6	05/09/2016				
SECUENCIA	PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
5A	2	1	0:20	Ok	No s'ha dit acció bé.
5A	2	2		Ok	2n chak. No s'ha dit acció, Cut.
5A	2	3	0:12	Ok	Moviment no coordinat. Cut.
5A	2	4	0:20	Ok	Final dolent.
5A	2	5		Ok	Cut, perquè no hi havia monitor.
5A	2	6	0:19	Ok	Distància a càmera dolenta.
5A	2	7	0:20	Ok	Càmera arriba tard.
5A	2	8	0:20	Ok	Distància a càmera dolenta.
5A	2	9	0:23	Ok	Possiblement bona, trontolla càmera.
5A	2	10	0:21	Ok	Està cremada, acció bona.
5A	2	11	0:25	Ok	Moviment per buscar esquila dolent.
5A	2	12	0:21	Ok	Sombra percha, focus malament.
5A	2	13	0:23	Ok	Bona, detall final cremat.
5A	1	1	0:20	sense so	Se'n va de foc.
5A	1	2	0:19	sense so	Molt moviemnt de càmera.
5A	1	3	0:15	sense so	Bona.
5A	3	1	0:15	sense so	Bona
5A				while track	Conversa noies entrada
7A	1	1	0:19	Ok	Surt el marc blanc de la porta.
7A	1	2	0:13	Ok	Foco malament.
7A	1	3	0:20	Ok	Foco malament.
7A	1	4		Ok	Foco rascat.
7A	1	5	0:10	Ok	Alex apareix descentrada.
7A	1	6	0:29	Ok	Alex molt tallada.
7A	1	7	0:26	Ok	Està poc picat i focus malament.
7A	1	8	0:30	Ok	Bona.
7A	2	1	0:46	Ok	Primera part del subjectiu malament.
7A	2	2	0:41	Ok	Quadre malament en la segona part.
7A	2	3	0:15	Ok	Foco malament.
7A	2	4	0:28	Ok	Boom i bastidor aparèixen per càmera.
7A	2	5	0:53	Ok	Falla composició, es treu làmpara.
7A	2	6	0:10	Ok	Falla foc.
7A	2	7	0:48	Ok	Falla càmera.
7A	2	8	0:58	Ok	S'ha vist el bastidor.
7A	2	9	1:10	Ok	Bona.
7A	2			while track	
7A	4	1	0:16	Ok	Massa tallat.
7A	4	2	0:20	Ok	Bona
7A	4			while track	
7B	1	1	0:14	Ok	Bé, es perd foc.
7B	1	2	0:18	Ok	Bona
7C	1	1	1:04	Ok	Final dolent.

7C	1	2	0:04	Ok	Surt mà. Cut.
7C	1	3	0:57	Ok	Acting fluix, es veu taula malament.
7C	1	4	1:10	Ok	Surt boom, és bona, es pot retallar.
7C	6	1	0:15	Ok	Mirada malament.
7C	6	2	0:52	Ok	Bona, però falta exagerar mirada a porta.
7C	6	3	0:52	Ok	Bonissima.
7C	5	1	0:35	Ok	Es lia al final, es veu interfono.
7C	5	2	0:48	es sent mocador	Acting molt bé. Quan es gira cap a porta està enfocat.
7C	5	3	0:50	Ok	Bona, però l'últim troç no està enfocat.
7				ambient	Habitació Joana
14A	1	1			Tallat per mirar marques.
14A	1	2	0:19	Ok	Extres molt paradets. Es veu aire acondicionat
14A	1	3			Tallat sortia jaqueta.
14A	1	4	0:23	Ok	Bona, apareix fusta.
3B	1	1	0:52	Ok	Acting fluixet.
3B	1	2	0:31	Ok	Fallo acting, tallat.
3B	1	3	0:39	Ok	Bona.
1D	1	1	0:46	Ok, només de referencia	Molt Bona.
1F	1	1	0:29	Ok, només de referencia	Massa fosc el segment intermig.
1F	1	2	0:31	Ok, només de referencia	Massa fosc.
1F	1	3	0:30	Ok, només de referencia	Bona.
1F	2	1	0:33	Ok, només de referencia	Poc sacseig a la tos.
1F	2	2	0:35	Ok, només de referencia	Tremola poc.
1F	2	3	0:28	Ok, només de referencia	Bona.
1F	3	1	0:18	Ok, només de referencia	En vertical queda raro.
1F	3	2	0:10	Ok, només de referencia	Es veu cable.
1F	3	3	0:17	Ok, només de referencia	Bona.
1D				while track	
1F				while track	

FECHA				
06/09/2016				
PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
2	1	0:24	Ok, però es sent un mechero	Està massa prop del marc de la finestra.
2	2	0:28	Ok	Bona
2	1	0:15	Ok	Moviment al connectar el usb molt discret.
2	2	0:29	Ok	Doble chak, falta una llum vermella.
2	3	0:24	Ok	Bona
1	1	0:30	sorolls al pis de dalt	Acting fluix.
1	2	0:59	sorolls de fons	Bona
1	1	0:03		Tallat per soroll.
1	2	0:11	Ok	Bona
1	1	1:04	Ok	Claca final sense clak, la última mirada és la bona.
1	1	1:39	Ok, però es sent caure un boli	Ha entrat boom varies vegades, però és bona.
2	1	0:20	Ok	Mala posició inicial del portàtil i es mou massa el mouse
2	2	0:25	Ok	Acting malament.
2	3	1:36	dolenta so	Al final no es veu el reflex en pantalla.
2	4	2:33	Ok	Surt la percha de so al reflex de la pantalla.
2	5	2:27	Ok	Bona
1 + 1 + 2	1	2:26	Ok	Hi ha reflex de llum blava a la cara i el croma està malament.
1	1	1:43	sense so	Es veu molt la font de llum.
1	2		sense so	Bona
4+6	1		sense so	Es fan 3 accions d'obrir la porta, amb els següents temps: ràpid, lent, molt lent
4+6	2		sense so	Molt lent, però el quadre varia molt entre principi i fi del pla.
1	1	0:11	Ok	Entra boom en quadre.
1	2	0:27	Ok	Acting fluix.
1	3	0:30	Ok	Es veu el reflex del de so.
1	4		sense so	Tallat per canviar la camisa.
1	5	0:45	sense so	Bona.
1	1		Ok	Acting malament.
1	2	0:30	Ok	Mirades al mirall. El foc es perd a la cara d'ella la final.
1	3	0:18	Ok	Mirades al mirall. La cambrera surt de quadre.
1	4	0:12	Ok	Mirades al mirall. La cambrera surt de quadre.
1	5	0:28	Ok	Mirades al mirall. Bona.
1	6	0:29	Ok	Mirades a càmera. Foco malament.
1	7	0:06	Ok	Mirades a càmera. No miren bé.
1	8	0:47	Ok	Mirades a càmera. Es diuen dos accions. Bona.

1	1	0:31	Ok	Tallat. Està poc demacrada i hi ha poc moviment de càmera.
1	2	1:06	OK	Buníssima!

DIA	FECHA				
3/7	07/09/2016				
SECUENCIA	PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
9	1	1	0:56	Ok	Acting fluix.
9	1	2	1:17	Ok	Acting bo. Bona
9	2	1	0:34	Ok	La llum entra massa ràpid.
9	2	2	2:08	Ok	Bona.
9	3+5+7	1	1:48	Ok	Fallen llums, falla mirada.
9	3+5+7	2	1:35	Ok	Bona, pero els diàlegs no coincideixen amb els dels altres plans.
1A	2 parpado	1		Sense so	Ok. Feta per tindre un efecte parpado net, per si cal per FX.
1A	2FX	1	1:10	Sense so	Acting malament.
1A	2FX	2	1:20	Sense so	Es mira poca estona.
1A	2FX	3	0:58	Sense so	Bona.
1A	1	1	0:30	So, només per referencia	Dolenta per càmera i parpella mal falsejada.
1A	1	2	0:23	So, només per referencia	Bona
1A	2	1	0:50	Sense so	Acting incorrecte.
1A	2	2	0:44	Sense so	Acting incorrecte.
1A	2	3	0:52	Sense so	Bona, hi ha un moment on el subjectiu es incorrecte perquè es veuen els peus des de molt enrere.
22	5+6	1	0:28	Sense so	Foco rascat.
22	5+6	2	0:25	Sense so	Bona
24B+C	1	1	0:54	Ok	Composició malament.
24B+C	1	2	0:47	Sona timbre	Dolenta per so.
24B+C	1	3	1:14	Ok	2a acció al 0:25, es veu poto ceferino, la eliminarà la d'efectes, bona.
24B+C	2	1	1:07	Ok	Bona, ell surt i tenim el pla amb i sense per montar com desapareix.
11A	1	1			Tallat perquè cuadro estava malament, la claqueta està malament.
11A	1	1	1:03	Ok	S'ha vist la foto i no és la foto que hauria de ser.
11A	1	2	1:07	Ok	Diàleg malament, s'ha canviat.
11A	1	3	1:05	Ok	Entra braç i el cabell està malament.
11A	1	4	1:03	sons de fons	Bona.
11A	3	1	0:57	sona porta	Dolenta per so.
11A	3	2	0:55	Ok	Bona.
22	2	1			Tallat per so.
22	2	2	1:55	Ok	Bona.
22	3	1	2:14	OK	Es canvia òptica i acting perquè no funciona.
22	3	2	2:12	Ok	Bona.
22	4	1	0:24	sense so	Bona, claqueta final.

DIA	FECHA				
4/7	08/09/2016				
SECUENCIA	PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
11A	4	1	0:17	sense so	Claqueta final. Brillo i acting malament.
11A	4	2	0:21	sense so	Rascat de focó.
11A	4	3	0:25	sense so	Claqueta final. Bona.
3A	1	1	0:33	Ok	Es veuen ombres del de so.
3A	1	2	0:34	Ok	Bona.
3A	2	1	-	-	Fallo de art i es veu l'actor dins de cuadro al principi.
3A	2	2	0:45	Ok	Bona. Pablo triga més en entrar que a la 3A 1. A la claqueta hi diu que és la 3ª toma.
11B	1	1	0:39		Entra boom.
11B	1	2	0:39	Dolent	Passa avió
11B	1	3	0:26	Dolent	Passa avió
11B	1	4	0:59	Dolent	Passa camió
11B	1	5	2:09	Justet	Bona
11B	1	6	2:22	Ok	Bona, 2 clagues.
11C	1	1	-	Dolent	Tallem per so. Passa avió.
11C	1	2	-	Dolent	Tallem per so. Passa avió.
11C	1	3	1:01	Ok	Bona
11C	1	4	1:17	Dolent	Soroll de fons
11C	1	5	1:06	Ok	Bona.
17A	1	1	0:50	Ok, el final fluixet.	
17A	1	2	-	Dolent	2n chak, pass avió.
17A	1	3	0:18		2n chak, entra boom
17A	1	4	0:48	Ok	Bona
27	1+2	1	0:48	Ok	Surt el boom.
27	1+2	2	2:30	Ok	Bona
33A+B+C	1	1	0:53	Dolent	No es veu la flor.
33A+B+C	1	2	0:54	Ok	Molt bé acting. Bona.
33A+B+C	2	1	1:06	Regular	Acting fluixet.
33A+B+C	2	2	0:54	Ok	Bona.
32A	1	1	0:17		Es veuen els de càmera reflexats al armari.
32A	1	2	-	-	Es veu el boom i els de càmera reflexats al armari.
32A	1	3	-	-	Segueixen apareixent els de càmera als reflexes.
32A	1	4	-	-	Tallat per reflexes. Al final aquesta no es va tornar a repetir cap altre dia, així que la conto com sec eliminada.
Preparat perquè ara ve el travelling del passadís i es un caos de gent cridant i corrent i no hi ha crono ni res, perquè estavem tancades al lavabo i no esn entravem de res. En altres paraules: Festival!					
31B	1	1	-	sense so	Practicant moviment i velocitat.
31B	1	2	-	sense so	Practicant moviment i velocitat.
31B	1	3	-	sense so	Practicant moviment i velocitat.
31B	1	4	-	sense so	2 accions, les dues dolentes per càmera.
31B	1	5	-	sense so	Aquí hi ha algo bo al final.

31B	1	1	-	Ok	While track
31B	1	2	-	Ok	While track

DIA	FECHA				
5/7	09/09/2016				
SECUENCIA	PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
1B	1	1	0:35	Sense so	Falta entrar fins al rebedor perquè es pugui montar amb el pla següent.
1B	1	2	0:40	Sense so	Moviment parpella massa lent.
1B	1	3	0:36	Sense so	Bona
1B	1	1		OK	While track.
6	1	1	0:39	Sense so	Foco rascat
6	1	2	0:40	Sense so	Bona
6	1	1		OK	While track.
6	1	2		Ok	While track.
6	3	1	0:20	Sense so	Dolenta per càmera.
6	3	2	0:16	Sense so	Bona
10A	4	1			Bona, n'hi ha varies.
10A	6	1	0:25	Sense so	Foco rascat, acting fluix.
10A	6	2	0:33	Sense so	Foco rascat, mirades malament.
10A	6	3	0:34	Sense so	Bona
10A	5	1	0:28	Sense so	Bona
10A	7	1	0:30	Sense so	Rascat foco.
10A	7	2	0:35	Sense so	Foco malament.
10A	7	3	0:34	Sense so	Bonissima.
10A	3	1	0:08	-	S'ha colat l'actor.
10B	1				
10B	5				
10B	7				
10B	11				
10A	3	2	1:46	-	Dolenta per càmera i acting
10B	1				
10B	5				
10B	7				
10B	11				
10A	3	3	-	-	Tallat per problemes de càmera.
10B	1				
10B	5				
10B	7				
10B	11				
10A	3	4	1:33	OK	Bona!
10B	1				
10B	5				
10B	7				
10B	11				
10B	2	1	0:39	Ok	Surt el boom
10B	3				
10B	4				
10B	8				

10B	10				
10B	2	2	1:22	Ok	Acting malament.
10B	3				
10B	4				
10B	8				
10B	10				
10B	2	3	1:12	Ok,passa cotxe	Foco malement.
10B	3				
10B	4				
10B	8				
10B	10				
10B	2	4	1:21	Ok	Ombra del boom en algun pla, Bona.
10B	3				
10B	4				
10B	8				
10B	10				
8	1	1	0:17	Sense so	Acting fluix.
8	1	2	0:26	Sense so	Es veu la samarreta de l'actriu que suposadament està despullada.
8	1	3	0:25	Sense so	Bona.
8	2	1	3:03	Ok	El millor moment és al final, just després de que es qeden mirant-se, es veu el micro al coixí en algun moment. Bona.
20A	1	1	1:15	Ok	Llum malament.
20A	1	2	1:34	Ok	Bona.
20A	1	3	1:21	Ok	Llum dolenta, falta llum groga.
20A	1	4	0:31	Ok	Foco malament.
20A	1	5	1:20	Ok	Bona.
Recurs	1	1		Sense so	Piscina.
Recurs	2	1		Sense so	Pedres.
Recurs	3	1		Sense so	Olivera
Recurs	4	1		Sense so	Detall Olivera.
Recurs	5	1		Sense so	Flors.
Recurs	6	1		Sense so	Magranes.

DIA	FECHA				
6/7	10/09/2016				
SECUENCIA	PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
1E	1	1	0:19	Sense so	Llum malament
1E	1	2	0:11	Sense so	Es veuen els peus des d'un angle extrany.
1E	1	3	0:12	Sense so	Coordinació de moviments malament.
1E	1	4	0:20	Sense so	Bona.
1E	1	1		Ok	While track
36	1	1			Tallem perquè no funciona el follow.
36	1	2	0:37	Dolent	Tot malament.
36	1	3	0:58	Ok	Acting malament, foc lent, moviment de càmera malament.
36	1	4	1:10	Ok	Acting flux, foc malament.
36	1	5	1:00	regular	Bona. Les accions no són realment iguals que en la mort vista en subjectiu.
36	2	1	0:47	Ok	Ok, acting final malament.
36	2	2	1:05	OK	Bona
32F	3	1	0:26	Ok	Acting extremes dolent.
32F	3	2	0:27	Ok	Bona
32C	1	1	2:01	Ok	Foto no és bona, al Toni se li veu el micro. Paret VFX.
32D	2				
32E	1+3+5				
32F	2+4				
32C	1	2	1:52	regular	Es veu ombra del camera, cuadro malement.
32D	2				
32E	1+3+5				
32F	2+4				
32C	1	3	1:57	regular	Bona.
32D	2				
32E	1+3+5				
32F	2+4				
32C	1	1	-	OK	While track del: Basta!
32D	2				
32E	1+3+5				
32F	2+4				
32C	1	1	-	OK	While track del: todavia no
32D	2				
32E	1+3+5				
32F	2+4				
Sonido ambiente salon	1	-	.	OK	-
Sonido ambiente salon	2	-	-	OK	-
Recurso	7	1	0:15	passa cotxe	Entrada de extras a la casa. Acting flux.
Recurso	7	2	0:14	Ok	Entrada de extras a la casa. Bona
Aquí hi ha un clip mort					

Recurso	8	1	0:24	Ok	Extres al jardí. Problema amb les sabates del Tristany
Recurso	8	2	0:20	Ok	Extres al jardí.
Recurso	8	3	0:40	Ok	Extres al jardí.
32C	2	1	-	audio dolent	Afegir soroll cadires.
32D	1				
32E	4				
32F	1				
32C	2	2	3:14	sorolls de fons	Afegir soroll cadires. Apareix algú a la finestra, falta el taüt.
32D	1				
32E	4				
32F	1				
32C	2	3	0:38	audio dolent	Tallem per so
32D	1				
32E	4				
32F	1				
32C	2	4	0:56		Actor es s'encalla.
32D	1				
32E	4				
32F	1				
32C	2	5	3:15	ok	Acting fluix.
32D	1				
32E	4				
32F	1				
32C	2	6	0:23		El cura porta l'alzacuellos malament.
32D	1				
32E	4				
32F	1				
32C	2	7	3:30	Ok	Foco rascat. Només es pot utilitzar des quan és un pla tancat, perquè falta el taüt. Bona
32D	1				
32E	4				
32F	1				
10A	1	1	0:18	regular	Bona
10A	1	2	0:09	dolenta per tempesta	Es veu boom
10A	1	3	0:13	dolenta per tempesta	Falta obrir bitllets
10A	1	4	0:21	dolenta per tempesta	Bona

DIA	FECHA				
7/7	11/09/2016				
SECUENCIA	PLANO	TOMA	TIEMPO	AUDIO	OBSERVACIONES
12	2+4	1	0:56	soroll de fons	Càmera no la segueix
12	2+4	2	1:48	regular	Greg no porta mocador a la jaqueta
12	2+4	3	1:55	ok, és el millor	Moviment de càmera dolent
12	2+4	4	2:12	passa avió	Diàleg malament i càmera també
12	2+4	5	1:40	Dolenta	Moviment de càmera dolent
12	2+4	6	1:59	Ok	Bona
32C	3	1	1:45	Dolenta	Hi ha massa espai.
32E	2				
33A	1				
32C	3	2	1:33	Bona	Bona
32E	2				
33A	1				
32B	1+2+3+4	1			Es veu mirall
32B	1+2+3+4	2	0:33		Es veu kino
32B	1+2+3+4	3	0:27	ok	Es veu café
32B	1+2+3+4	4	1:10	ok	Bonissima
32E	6	1	0:33	Ok	Extres malament.
32E	6	2	1:24	Ok	Foco rascat
32E	6	3	1:30	Ok	Bona
22	5	1	0:38	Ok	Paret VFX. Foco dolent.
22	5	2	0:40	Ok	Bona. Paret VFX.
30	1	1	0:46	Es sent roncar la morta	Acció malament.
30	1	2	0:23		Entra braç del de so
30	1	3	0:14		Sorolls per la cuina.
30	1	4	0:36		Acció malament.
30	1	5	0:20		Entra el de so
30	1	6	2:13	Ok	Bona, no serveix perquè a les següents es va canviar la llum.
30	2	1	3:24	regular baix	Falla llum.
30	2	2	3:46	regular	Entra boom 3 cops.
30	2	3	3:49	regular	Bona
30	1	7	2:33	Bo	Bona
6	2	1	0:25	Ok	Bona!! Hem acabat :)

SEC	PLA
1B	tota
2A	tota
3A	3
4B	1
5B	tota
6	4
7A	3
8	3,4,5,6
7C	2,3,4,7,8,9
10A	2
11	2
10B	6,9
11B	2,3
12	1,3
11C	2,3
13A	tota
13B	tota
13C	tota
14B	tota
15	tota
16	tota
17A	2,3
19A	2
20B	tota
20C	tota
19C	3,4
22	1,3, 7
23A	tota
24A	1
23B	1
25B	tota
26	tota
28	tota
29	tota
30	3,4,5,6
31B	2
31C	tota
32A	tota
34A	tota
34B	1
32E	7
35A	tota
35B	2

Anexo IV. *Scripts* de post-producción.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e01	A	p1	1	referencia	sí	no	Pastillas se ven mejor que en toma 2. Acting más nervioso que en toma 2.
e01	A	p1	2	referencia	sí	no	Acting más tranquilo que en toma1. Se oyen pastillas.
e01	A	p2	1	no	p1	no	Giro hacia el teléfono es malo. Sigue después de un parpadeo. Se entiende bien la ropa en el suelo y la cama. Al loro, se ve equipo técnico en el giro de vuelta.
e01	A	p2	2	no	p1	no	El principio se ve un poco más subjetivo que el resto. Giros son rápidos. Mirada a la puerta se hace esperar
e01	A	p2	3	no	p1	no	Se toca la cara. Telf más nítido. Parpadeo después del 2º giro es lento. Al caminar la subjetividad se acaba yendo, cámara posicionada detrás de la actriz.
e01	A	p2 [FX.espejo]	1	no	p1	no	Acting no muy creíble. No se mira a si misma.
e01	A	p2 [FX.espejo]	2	no	p1	no	Al principio se ve más la habitación. Aprovechable en e36?? Mirada en espejo dura poco. Mirada al teléfono dura poco.
e01	A	p2 [FX.espejo]	3	no	p1	no	Al principio se ve más la habitación. Aprovechable en e36?? Acting mejor que en toma 1 y 2. Mirada en espejo y teléfono duran más.
e01	A	p2 [FX.parpadeo]	1	no	p1	p1	2 parpadeos. 1º con menos luz. 2º con más luz.
e01	B	p1	1	no	sí	no	No acaba de salir del todo del pasillo. Luz está un poco oscura.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e01	B	p1	2	no	sí	no	Va más rápido. La luz mejora. Sale del pasillo hasta entrar en el comedor.
e01	B	p1	3	no	sí	no	Va más rápido. La luz mejora. Sale del pasillo hasta entrar en el comedor. Al entrar en el comedor arte se intuye mejor.
e01	D	p1	1	referencia	sí	no	Única toma. Desde la puerta del comedor hasta entrada cocina.
e01	E	p1	1	no	sí	no	Luz más oscura. No mira a la ventana. Desayuno se ve con claridad.
e01	E	p1	2	no	sí	no	Luz mejora. Se ven pies. No mira a la ventana. Apenas se ve el desayuno.
e01	E	p1	3	no	sí	no	Luz mejora. No se ven pies. No mira a la ventana. Desayuno se intuye bien.
e01	E	p1	4	no	sí	no	Luz mejora. No se ven pies. Mira a la ventana. Desayuno se intuye bien. Se puede aprovechar corte tipo parpadeo cuando se tapa la cara a causa de la luz exterior.
e01	F	p1	1	referencia	sí	no	Demasiado centrado en el sofá. No se ve bien la mesa con la revista.
e01	F	p1	2	referencia	sí	no	Llega muy rápido al sofá. Último apoyo en el sofá mola. La mesa no se acaba de ver bien, aunque mejor que en toma1
e01	F	p1	3	referencia	sí	no	Ritmo al caminar equilibrado en general. Arte funciona mejor, se ve más el comedor. Se ve bien la mesa con la revista, parece que es a dónde quiere llegar.
e01	F	p2	1	referencia	sí	no	Movimiento muy lento hasta coger revista. Revista al caer cae en diagonal. No se mueve cámara al mirar al techo.
e01	F	p2	2	referencia	sí	no	Cámara se mueve más. Revista cae en diagonal. Hay más movimiento en techo pero muy poco.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e01	F	p2	3	referencia	sí	no	Acting mejorado. Movimiento de cámara más violento con la tos.
e01	F	p3	1	referencia	sí	no	Rodado en vertical.
e01	F	p3	2	referencia	sí	no	Rodado en Horizontal. Se ve un cable.
e01	F	p3	3	referencia	sí	no	Rodado en Horizontal. Buena.
e03	A	p1	1	si	no	no	Carolina mira a cámara al girarse.
e03	A	p1	2	si	no	no	Pablo lo tapa tanto el cuadro al entrar.
e03	A	p2	1	si	no	no	Aberrante. Mala.
e03	A	p2	2	si	no	no	No aberrante. Se puede mantener la vuelta al comedor.
e03	B	p1	1	si	no	no	Se ve muñón de cables entre los cuadros. FX. Acting frío.
e03	B	p1	2	si	no	no	Se ve muñón de cables entre los cuadros. FX. Acting mejora. Carolina se equivoca en una frase: "Por supuesto que lo sabía/sabe"
e03	B	p1	3	si	no	no	Se ve muñón de cables entre los cuadros. FX. Acting mejora. Advertencia de Carolina a Pablo sobre las flores es un poco más fría que en toma 2. A partir de ese momento, lo que sigue funciona solo.
e04	A	p1	1	no	no	no	Hay varios acercamientos de la cámara a la puerta. Hay uno en que se ve una sombra pasar por dentro. Al final hay un encuadre aberrante con la puerta entreabierta.
e04	A	p1	2	no	no	no	El plano se mantiene más quieto que en toma 1. Aún así también hay pequeños acercamientos. Se ven sombras pasar igualmente. La puerta está cerrada completamente todo el tiempo.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e05	A	p1	1	no	no	no	Alex avanza lento.
e05	A	p1	2	no	no	no	Alex avanza más rápido.
e05	A	p1	3	no	no	no	Alex avanza más lento que en toma 2 pero más rápido que en toma 1.
e05	A	p2	1	sí	sí	no	No se dice "acción". La distancia de Alex con la cámara NO se mantiene constante. NO se ve la esquila.
e05	A	p2	2	sí	sí	no	Mala. La distancia de Alex con la cámara NO se mantiene constante. NO se ve la esquila.
e05	A	p2	3	sí	sí	no	La distancia de Alex con la cámara SÍ se mantiene
e05	A	p2	4	sí	sí	no	Mala. No hay movimiento.
e05	A	p2	5	sí	sí	no	La distancia intenta mantnerse. SÍ se ve la esquila.
e05	A	p2	6	sí	sí	no	La distancia NO se mantiene. SÍ se ve la esquila.
e05	A	p2	7	sí	sí	no	La distancia intenta mantnerse. SÍ se ve la esquila.
e05	A	p2	8	sí	sí	no	La distancia intenta mantnerse. SÍ se ve la esquila. Da la sensación de ser todo más natural.
e05	A	p2	9	sí	sí	no	La distancia intenta mantnerse. SÍ se ve la esquila. Da la sensación de ser todo más natural. Un poco quemado.
e05	A	p2	10	sí	sí	no	La distancia intenta mantnerse. SÍ se ve la esquila. Da la sensación de ser todo más natural. Un poco quemado.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e05	A	p2	11	sí	sí	no	Luz cambia, ahora es más oscuro. La esquila se ve mucho mejor. Se oye un poco los raíles del travelling.
e05	A	p2	12	sí	sí	no	Luz cambia, ahora es más oscuro. La esquila se ve mucho mejor. Se oye un poco los raíles del travelling. El nombre en la esquila se lee bien.
e05	A	p2	13	sí	sí	no	Luz cambia, ahora es más oscuro. La esquila se ve mucho mejor, pero no se lee a causa de la luz. Se oye un poco los raíles del travelling.
e05	A	p3	1	no	sí	no	Plano detalle de la esquila. Da un poco la luz en el papel, no está completamente en sombra.
e06	-	p1	1	no	sí	no	Alex se aleja más de la cámara. Foco falla.
e06	-	p1	2	no	sí	no	Alex está más cerca de la cámara. Fotos se intuyen mejor.
e06	-	p2	1	sí	no	no	Única toma. Vista subjetiva Alex viendo el ataúd.. Tristany pone la mano y la quita del ataúd. Se puede aprovechar alguno de esos dos movimientos o poder ponerlo sin o con mano. Varias posibilidades.
e06	-	p3	1	no	no	no	Primer plano Alex mirando ataúd.
e06	-	p3	2	no	no	no	Primer plano Alex mirando ataúd. La cara no le queda tan cortada en el cuadro.
e07	A	p1	1	sí	no	sí	-
e07	A	p1	2	sí	no	sí	Alex traga saliva, queda extraño.
e07	A	p1	3	sí	no	sí	-
e07	A	p1	4	sí	no	sí	-
e07	A	p1	5	sí	no	sí	Cambio en foco es más violento.
e07	A	p1	6	sí	no	sí	Expresión Alex da más pena que en las anteriores.
e07	A	p1	7	sí	no	sí	Alex respira hondo, genera angústia.
e07	A	p1	8	sí	no	sí	Combinación angústia y pena en Alex.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e07	A	p2	1	sí	sí	sí	Se ve bien como deja el abrigo. El foco falla un poco hacia el final.
e07	A	p2	2	sí	sí	sí	El foco no falla tanto. No se ve que es lo que deja en el sillón.
e07	A	p2	3	sí	sí	sí	Mala. Foco falla.
e07	A	p2	4	sí	sí	sí	Buena hasta que deja abrigo en el sillón, se ve boom.
e07	A	p2	5	sí	sí	sí	Puerta del armario da un pequeño golpe en la pared.
e07	A	p2	6	sí	sí	sí	Mala. Foco falla.
e07	A	p2	7	sí	sí	sí	Bastante buena en general. La puerta del armario al final cae sola.
e07	A	p2	8	sí	sí	sí	Posición de Alex frente al armario es un poco extraña. El resto bastante buena en general.
e07	A	p2	9	sí	sí	no	Bastante buena en general.
e07	A	p4	1	sí	sí	sí	Primer plano Alex oliendo ropa de Joanna.
e07	A	p4	2	sí	sí	sí	Primer plano Alex oliendo ropa de Joanna. Pequeño movimiento de debilidad en el dedo índice.
e07	B	p1	1	sí	no	no	La cama cruge.
e07	B	p1	2	sí	no	no	La cama cruge.
e07	C	p1	1	sí	no	no	Plano general. Arte no concuerda. Crop?
e07	C	p1	2	sí	no	no	Mala. Se ve una mano.
e07	C	p1	3	sí	no	no	Plano general. Arte no concuerda. Crop?
e07	C	p1	4	sí	no	no	Plano general. Arte no concuerda. Crop? Se ve un poco boom al principio. Crop? Carolina deja pasar a Alex antes de irse ella, en las toma anteriores no era así.
e07	C	p5	1	sí	no	no	Primer plano Carolina. Todo bien hasta que Carolina falla después de "donar a la caridad".

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e07	C	p5	2	sí	no	no	Primer plano Carolina. En general buena. Cuando cie "igual que..." se ve reflejo de luz roja de la cámara en el ojo de Carolina.
e07	C	p5	3	sí	no	no	Primer plano Carolina. Buena en general. Hay más naturalismo, Aunque hay un momento en que duda del guión.
e07	C	p6	1	sí	no	no	Primer plano Alex. Mala.
e07	C	p6	2	sí	no	no	Primer plano Alex. Alex está más de perfil que en toma 1.
e07	C	p6	3	sí	no	no	Primer plano Alex. Alex está situada más de 3/4 como en toma 1. Alex se va con más rabia, funciona.
e08	-	p1	1	no	no	no	Plano intro. Recorrido del dedo llega hasta ombligo.
e08	-	p1	2	no	no	no	Plano intro. Joanna siente más el recorrido del dedo, no se ve donde acaba.
e08	-	p1	3	no	no	no	Plano intro. Joanna siente más el recorrido del dedo, no se ve donde acaba. Parece que no se not tanto el pulso en el cuadro.
e08	-	p2	1	sí	no	no	Toma única.
e09	-	p1	1	sí	no	no	Un poco oscuro.
e09	-	p1	2	sí	no	no	Más luz que en toma1. Joanna se entristece un poco de golpe. Movimiento de cámara un poco brusco hacia el final.
e09	-	p2	1	sí	no	no	Plano medio Joanna. Mala, no explica pesadilla.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e09	-	p2	2	sí	no	no	Plano medio Joanna. Tiene más aire por arriba. Buena, explica pesadilla. Se ve boom al decir "me estaba ahogando Alex." a la izquierda del cuadro. Crop?
e09	-	p3.5.7	1	sí	no	no	Primer plano conjunto Alex y Joanna. Acaba siendo primer plano Alex de perfil.
e09	-	p3.5.7	2	sí	no	no	Primer plano conjunto Alex y Joanna. Acaba siendo primer plano Alex de perfil. Alex sufre más, respira hondo.
e09	-	p4.6	1	no	no	no	Plano puerta luz roja. Se abre 5 veces. La 5a es la más larga.
e09	-	p4.6	2	no	no	no	Plano puerta luz roja. Se abre 1 sola vez. Más larga que la 5a de toma 1.
e10	A	p1	1	sí	no	no	Se ve sombra boom en parte superior de la puerta aunque se disimula bastante.
e10	A	p1	2	sí	no	no	Mala. Se ve sombra y reflejo boom en parte superior de la puerta.
e10	A	p1	3	sí	no	no	Carolina cierra la puerta con golpe. En las anteriores no había golpe.
e10	A	p1	4	sí	no	no	Más natural tono de Carolina. Carolina cierra puerta con golpe igual que en toma 3. Margen para alargar al final de la toma. Alex tiene una reacción al ver el billetes.
e10	A	p4	1	no	no	no	Toma única. Plano detalle billetes.
e10	A	p5	1	no	no	no	Toma única. Elisabeth cambiándose. Plano medio. Visión subjetiva Alex.
e10	A	p6	1	no	no	no	Foco falla un poco.
e10	A	p6	2	no	no	no	Alex sonríe. En toma 1 no. Parece que no mira a Elisabeth a los ojos.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e10	A	p6	3	no	no	no	Alex se queda más embobada. Hay reacción con cruce de miradas con Elisabeth.
e10	A	p7	1	no	no	no	Elisabeth cambiándose. Primer plano. Visión subjetiva Alex.
e10	A	p7	2	no	no	no	Elisabeth cambiándose. Primer plano. Visión subjetiva Alex.
e10	A	p7	3	no	no	no	Elisabeth cambiándose. Primer plano. Visión subjetiva Alex. Expresión final de Elisabeth es más desafiante.
e10	A B	p3.1 p5.7.11	1	sí	no	no	Mala.
e10	A B	p3.1 p5.7.11	2	sí	no	no	Sin movimiento de cámara después de que se vaya Elisabeth. Alex se hace la coleta con menos rabia que en toma 4.
e10	A B	p3.1 p5.7.11	3	sí	no	no	Mala.
e10	A B	p3.1 p5.7.11	4	sí	no	no	Elisabeth más violenta. Cámara se acerca a Alex cuando Elisabeth se va. Alex se pone los billetes en la boca al hacerse la coleta. Llora.
e10	B	p2.4.8.10	1	sí	sí	sí	Se ve sobre boom en la parte superior del cuadro. Crop?
e10	B	p2.4.8.10	2	sí	sí	sí	Cuando Elisabeth se va la cámara se acerca a Nicolás.
e10	B	p2.4.8.10	3	sí	sí	sí	Cuando Elisabeth se va la cámara se acerca a Nicolás. Más que en toma 1. Queda primer plano aberrante. Al irse la cámara no acaba de seguir su movimiento.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e10	B	p2.4.8.10	4	sí	sí	sí	Se ve sombra boom en parte superior de la puerta aunque se disimula bastante. Cuando la cámara se acerca a Nicolás lo hace más suavemente. La frase la acaba dentro de cuadro. El movimiento al irse queda guay. Medio sonrío.
e11	A	p1	1	sí	sí	sí	Audio clipea. Cuando Carolina aparece la cámara da un paso atrás-
e11	A	p1	2	sí	sí	sí	Movimiento de la cámara hacia atrás es más suave.
e11	A	p1	3	sí	sí	sí	Audio Carolina clipea.
e11	A	p1	4	sí	sí	sí	Carolina más natural, Pablo no tanto.
e11	A	p3	1	sí	no	p1	Más margen para cortar al final. Carolina más natural, Pablo no tanto.
e11	A	p3	2	sí	no	p1	Primer plano Carolina. No se ve la foto en el cuadro.
e11	A	p4	1	no	no	no	Primer plano Carolina. Las flores no tapan tanto el cuadro como en toma 1.
e11	A	p4	2	no	no	no	Más tensión de Carolina al ver la foto. Carolina más natural.
e11	A	p4	3	no	no	no	Detalle caja. Foco tarda en reaccionar a la foto.
e11	B	p1	1	sí	no	no	Detalle caja. La foto se ve ya antes de Carolina la coja.
e11	B	p1	2	sí	no	no	Foco va a tiempo.
e11	B	p1	3	sí	no	no	Detalle caja. La foto se ve ya antes de Carolina la coja.
e11	B	p1	4	sí	no	no	Foco va a tiempo. Mano de Carolina más expresiva que anteriores.
e11	B	p1	4	sí	no	no	Entra la boom por la parte superior del cuadro. Lo de antes es aprovechable.
e11	B	p1	4	sí	no	no	Carolina más natural. Mala.
e11	B	p1	4	sí	no	no	Mala.
e11	B	p1	4	sí	no	no	Mala, se oye coche.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e11	B	p1	5	sí	no	no	Está entera.
e11	B	p1	6	sí	no	no	Antes no había sobre, ahora sí. Bastante buena. Se repite el último "está bien" de Carolina. WTF?
e11	C	p1	1	sí	no	no	Mala.
e11	C	p1	2	sí	no	no	Mala.
e11	C	p1	3	sí	no	no	El exterior bastante quemado. Se puede mantener al final.
e11	C	p1	4	sí	no	no	Mala.
e11	C	p1	5	sí	no	no	No hay tanto aire por encima de Carolina como en toma 3. Carolina más natural. Pablo más compasivo, reacciona más rápido. Exterior un poco quemado. Carolina desaparece cuando sale al exterior, en toma 3 no.
e12	-	p2.4	1	sí	no	no	Mala. No acaba la toma.
e12	-	p2.4	2	sí	no	no	Exterior un poco quemado.
e12	-	p2.4	3	sí	no	no	En toma 2 queda más creíble interacción con el cuadro. Exterior un poco quemado.
e12	-	p2.4	4	sí	no	no	Luz cambia, ahora es más oscura. Móvil queda más realista. Cuadro también queda más realista. Movimiento de cámara muy bestia. Exterior bien, muy oscuro dentro.
e12	-	p2.4	5	sí	no	no	Luz mejor equilibrada entre ambos puntos de cámara. Beso de Greg más creíble.
e12	-	p2.4	6	sí	no	no	Hay flairs encima del vestido de Elisabeth. Luz mejor equilibrada entre ambos puntos de cámara. Acting bastante bueno en general.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e14	A	p1	1	sí	no	no	Mala.
e14	A	p1	2	sí	no	no	Al salir Elisabeth del cuadro se ve dónde se para después.
e14	A	p1	3	sí	no	no	Mala.
e14	A	p1	4	sí	no	no	Gente del fondo llama un poco la atención con gestos.
e15 e16	-	p1	1	no	no	no	Mala. No Sirve.
e15 e16	-	p1	2	no	no	no	Mala. No Sirve.
e17	A	p1	1	sí	no	no	Aprovechable.
e17	A	p1	2	sí	no	no	Mala.
e17	A	p1	3	sí	no	no	Entra boom por parte superior del cuadro. Mala.
e17	A	p1	4	sí	no	no	Aprovechable.
e18	-	p1	1	sí	no	no	Boom entra por parte superior.
e18	-	p1	2	sí	no	no	Buena.
e18	-	p1	3	sí	no	no	Sonido es mejor que anterior.
e18	-	p1	4	no	no	no	Mala.
e18	-	p1	5	no	no	no	Se mantiene más rato. Es más violento.
e19	A	p1	1	sí	no	no	Mala.
e19	A	p1	2	sí	no	no	Buena.
e19	A	p2	1	sí	no	no	Plano detalle marco foto. El foco se pierde un poco.
e19	A	p2	2	sí	no	no	Plano detalle marco foto. El foco se mantiene bien.
e19	B	p1	1	sí	no	no	Toma única. Sincronizado a boleo, no hay chack.
e19	C	FX	1	sí	no	no	única toma con vídeo.
e19	C	FX	2	no	no	no	No hay vídeo
e19	C	FX	3	no	no	no	No hay vídeo.
e19	C	p1	1	sí	no	no	Única toma.
e19	C	p2	1	sí	no	no	Dura poco.
e19	C	p2	2	sí	no	no	Dura poco.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e19	C	p2	3	sí	no	no	Dura mucho. Cámara más cerca del ordenador.
e19	C	p2	4	sí	no	no	Dura mucho. Cámara más cerca del ordenador. Pantalla se acaba apagando. Hay reacción Alex.
e19	C	p2	5	sí	no	no	Dura mucho. Cámara más cerca del ordenador. Pantalla se acaba apagando. Hay reacción Alex.
e20	A	p1	1	sí	no	no	Joanna llora más antes de tirar las cosas que después.
e20	A	p1	2	sí	no	no	Joanna tira las cosas con más ira que en toma 1. Llora más después de tirar las cosas que antes. Hay algun imprevisto en el segundo lloro que queda bien.
e20	A	p1	3	sí	no	no	Al tirar las cosas, la cámara se mueve antes de que Joanna lo haga.
e20	A	p1	4	sí	no	no	Al tirar las cosas, la cámara se mueve antes de que Joanna lo haga. Lo hace más pensativa.
e20	A	p1	5	sí	no	no	Hay mucha más violencia en el acto. Puede que Joanna pase muy rápido de llanto a ira.
e21	-	p1	1	sí	no	no	Se ve reflejo boom en a parte superior. Greg sale mucho antes que camarera. Camarera no llega a salir del lavabo, se corta la toma.
e21	-	p1	2	sí	no	no	Greg sale del lavabo mucho antes que camarera.
e21	-	p1	3	sí	no	no	Mala. Camarera se acerca demasiado al cristal y no se le ve.
e21	-	p1	4	sí	no	no	Mala. Camarera se acerca demasiado al cristal y no se le ve.
e21	-	p1	5	sí	no	no	Los dos sonrien al verse en el espejo. No hay tanta distancia de tiempo al salir.
e21	-	p1	6	sí	no	no	Miran a cámara.
e21	-	p1	7	sí	no	no	Mala.
e21	-	p1	8	sí	no	no	Miran a cámara. Se oye equipo técnico.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e22	-	p2	1	sí	no	no	Aprovechable. Al final se corta por el paso de un avión.
e22	-	p2	2	sí	no	no	No se ve a los invitados, solo Greg en el cuadro. Buena.
e22	-	p3	1	sí	no	no	Plano general invitados.
e22	-	p3	2	sí	no	no	Primer plano Carolina. Pablo y Carolina se miran al final.
e22	-	p4	1	no	no	no	Plano detalle rosa americana Greg.
e22	-	p5	1	sí	no	no	Vuelta de Greg y la camarera. Greg de espaldas en el discurso.
e22	-	p5	2	sí	no	no	Vuelta de Greg y la camarera. Greg de espaldas en el discurso.
e22	-	p5.6	1	no	no	no	Elisabeth se marcha. Expresión de no aguantar más parece más creíble que en toma 2.
e22	-	p5.6	2	no	no	no	Elisabeth se marcha. Aguanta más hasta que se va.
e23 e24	B A	p2	1	sí	no	no	Alex mira por la ventana.
e23 e24	B A	p2	2	sí	no	no	Alex mira por la ventana. Se va más rápido que en toma 1.
e24	B C	p1	1	sí	no	no	Arte no concuerda.
e24	B C	p1	2	sí	no	no	Arte no concuerda. Mala. Lllaman al timbre.
e24	B C	p1	3	sí	no	no	Arte no concuerda. Se hace 2 veces. La primera falla Nicolás.
e24	B C	p2	1	sí	no	no	Única toma.
e24	B C	p2	2	no	no	no	Sólo audio. No hay vídeo.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e27	-	p1.2	1	sí	no	no	Entra boom.
e27	-	p1.2	2	sí	no	no	Segundo tiro es MUY oscuro.
e30	-	p1	1	sí	no	no	Plano torcido.
e30	-	p1	2	sí	no	no	Plano torcido. Entra Gabi.
e30	-	p1	3	sí	no	no	Plano torcido. Mala.
e30	-	p1	4	sí	no	no	Plano torcido. Joanna mueve un dedo dos veces. Hay monólogo de Alex. Se corta antes de tiempo. Mala.
e30	-	p1	5	sí	no	no	Plano torcido. Entra Gabi. Mala.
e30	-	p1	6	sí	no	no	Está el monólogo entero.
e30	-	p1	7	sí	no	no	Está el monólogo entero.
e30	-	p2	1	sí	no	no	Primer plano Alex. Primero entra Joanna en cuadro. Alex casi pisa a Nicolás en un momento. Se oye un avión. Entra boom. 2 veces.
e30	-	p2	2	sí	no	no	Luz cambia. El sol se pone. Da a Alex en la cara. Alex tapa un poco a Joanna en algún momento. Entra boom. 4 veces. Se puede mantener Alex al final.
e30	-	p2	3	sí	no	no	Se oyen unos pajaros al principio. Al entrar Nicolás queda tapado por Alex. Se puede mantener Alex al final. Hace el amago de que se va.
e31	A	p1	1	sí	no	no	Carolina se sale del cuadro al acercarse al grifo.
e31	A	p1	2	sí	no	no	Tiene más aire a la izquierda del cuadro. Llora más. Suspira. Se toma pastilla. Toma 1 incompleta.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e31	B	p1	1	sí	sí	no	Mala.
e31	B	p1	2	sí	sí	no	
e31	B	p1	3	sí	sí	no	Carolina tapa un poco a Alex al entrar en el cuadro. Alex llega a entreabrir la puerta. Sorpresa de Alex no es demasiado creíble.
e31	B	p1	4	sí	sí	no	Carolina se detiene un poco más cerca de la cámara. Hay 2 tomas. La segunda es mala.
e31	B	p1	5	sí	sí	no	El tono de Carolina cambia un poco. Es un poco más violento.
e32	A	p1	1	sí	no	no	Se ve reflejo equipo técnico en la nevera. Mala.
e32	A	p1	2	sí	no	no	Entra boom. Mala.
e32	A	p1	3	sí	no	no	Se ven piernas en el reflejo del horno. Mala.
e32	A	p1	4	sí	no	no	Mala.
e32	B	p1.2.3.4	1	sí	no	no	Mala. Se ve reflejo de equipo técnico en el espejo.
e32	B	p1.2.3.4	2	sí	no	no	Mala. Se ve ceferino entrando por la derecha del cuadro. Aprovechable parte susurros Pablo y Carolina.
e32	B	p1.2.3.4	3	sí	no	no	Mala. Se ve ceferino entrando por la derecha del cuadro. Aprovechable parte susurros Pablo y Carolina.
e32	B	p1.2.3.4	4	sí	no	no	Parte previa susurros Pablo y Carolina es mejor en toma 3. Toma ompleta cuano Carolna y el cura hablan.
e32	C D E F	p1 p2 p1.3.5 p2.4	1	sí	sí	no	Primer plano Carolina. Se oye un golpe de fondo. 2 veces.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e32	C D E F	p1 p2 p1.3.5 p2.4	2	sí	sí	no	Primer plano Carolina.
e32	C D E F	p1 p2 p1.3.5 p2.4	3	sí	sí	no	Primer plano Carolina.
e32	C D E F	p1 p2 p1.3.5 p2.4	4	sí	sí	no	Primer plano Carolina.
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	1	sí	no	no	No sirve. No es vídeo, es foto.
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	2	sí	no	no	La cámara se mueve que flipas al acercarse al cura. Duda al decir "tú alumbrarás mi lámpara". El cámara se asusta. Hay movimiento con el susto.
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	3	sí	no	no	La cámara se mueve mucho al acercarse al cura. Mala.
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	4	sí	no	no	Duda al decir "tomen asiento". La cámara no se acerca al cura. El cura se equivoca en guión, pero lo previo funciona.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	5	sí	no	no	La cámara se acerca al cura cuando empieza el discurso. Duda al decir "la lampara que alumbrara/abandonara mis tinieblas" Es muy buena. No hay susto del cámara. Duda pregunta desafiante a Carolina si quiere intervenir.
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	6	sí	no	no	Mala.
e32	C D E F	p2 p1 p4 p1	7	sí	no	no	El movimiento de cámara al acercarse al cura cuando empieza el discurso es más estabilizado. En el "Basta!" se ve sombra de boom en la esquina superior derecha del cuadro moviendose. El cura pregunta sospechosamente sorprendido.
e32 e33	C, E A	p3, p2 p1	1	sí	no	no	Primer plano Carolina con invitados de fondo. Aparecen Pablo y Greg al fondo, foco cambia.
e32 e33	C, E A	p3, p2 p1	2	sí	no	no	Primer plano Carolina con invitados de fondo. Aparecen Pablo y Greg al fondo, foco cambia.
e32	E	p6	1	sí	no	no	2 invitados dejan ataud y entra el cura.
e32	E	p6	2	sí	no	no	2 invitados dejan ataud y entra el cura. Invitado de la derecha mira a cámara.
e32	E	p6	3	sí	no	no	2 invitados dejan ataud y entra el cura. Es extraño ver sentarse sólo a Elisabeth. Cura continúa con discurso. Entra boom por la parte superior del cuadro cuando cura busca en la Biblia.
e32	F	p3	1	sí	no	no	Plano repartidor entregando paquete. Entra boom por la parte superior del cuadro.
e32	F	p3	2	sí	no	no	Plano repartidor entrngando paquete. "Pablo tapa al repartidor. Buena."

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e33	A B C	p1	1	sí	no	no	Primer plano Greg.
e33	A B C	p1	2	sí	no	no	Primer plano Greg.
e33	A B C	p2	1	sí	no	no	Primer plano Pablo. Hay algunos puntos en las paredes que habría que quitar con FX.
e33	A B C	p2	2	sí	no	no	Primer plano Pablo. Hay algunos puntos en las paredes que habría que quitar con FX. Parece ser mejor que toma 1, pero están bastante a la par.
e34	B	p2	1	sí	no	no	Techo queda feo. Crop?
e34	B	p2	2	sí	no	no	Techo queda feo. Crop? Cuesta entender qué es lo que coge.
e34	B	p2	3	sí	no	no	Techo queda feo. Crop? Cuesta entender qué es lo que coge. Hay más margen de cola.
e34 e35	B, A B	p1, p1 p2	1	sí	no	no	Plano alex viendo vídeo. FX.
e34 e35	B, A B	FX	1	no	no	no	Única toma. Se necesita audio?
e35	B	p1	1	sí	no	no	Techo queda feo. Crop?
e35	B	p1	2	sí	no	no	Techo queda feo. Crop? Es más larga. Se oye equipo técnico hacia el final antes de cortar.
e36	-	p1	1	sí	no	no	Mala.
e36	-	p1	2	sí	no	no	Se mueve con demasiada fuerza.
e36	-	p1	3	sí	no	no	No se mueve con tanta fuerza, pero sigue.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
e36	-	p1	4	sí	no	no	Está mejor, pero la cámara se mueve con un pelín de brusquedad.
e36	-	p1	5	sí	no	no	Es la más natural en acting.
e36	-	p2	1	sí	no	no	Primer plano Júlia.
e36	-	p2	2	sí	no	no	Primer plano Júlia. Pasa algo raro. En 23:13:24:17 hay un salto de tiempo en la grabación. Hay 2 miradas finales. Parecen mejores que en toma 1. Mejor primera mirada final que segunda.
R	Recurso	p1	1	no	no	no	Piscina. Única toma.
R	Recurso	p2	1	no	no	no	Roca y plantas. Única toma.
R	Recurso	p3	1	no	no	no	Arboles. Única toma.
R	Recurso	p4	1	no	no	no	Ramas. Única toma.
R	Recurso	p5	1	no	no	no	Flores. Única toma.
R	Recurso	p6	1	no	no	no	Frutos abiertos. Única toma.
R	Recurso	p7	1	sí	no	no	Extras entrando en la casa. Tono un poco frío. No concuerda arte en los zapatos de Pau. Crop?
R	Recurso	p7	2	sí	no	no	Extras entrando en la casa. Tono un poco frío. No concuerda arte en los zapatos de Pau. Crop?
R	Recurso	p8	1	sí	no	no	Extras exterior. Mala.

SECUENCIA	ESCENA	PLANO	TOMA	AUDIO SYNC	AUDIO WT	AUDIO RT	COMENTARIOS
R	Recurso	p8	2	sí	no	no	Extras exterior. Composición extraña. Crop? Demasiado expresivo el señor de la mesa.
R	Recurso	p8	3	sí	no	no	Extras exterior. Composición extraña. Crop? Demasiado expresivo el señor de la mesa.

Anexo V. Guion literario al finalizar el montaje.

Dhamma - Capítulo piloto

(Versión sincronizada con las modificaciones surgidas en la
etapa de rodaje)

Creado por

Irene Toribio

Adaptado por

Fran Soret

1A.INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

El teléfono resuena por toda la casa. JOANNA (27) se despierta. Abre los ojos y mira a su alrededor confundida. A su lado hay desperdigados frascos de pastillas y botellas de alcohol vacías. El sol de la mañana atraviesa los agujeros de las persianas bajadas, provocando pequeñas rendijas de luz.

Joanna se incorpora con el pelo rubio platino alborotado y mira hacia la ventana, a su reflejo.

La habitación está muy desordenada. Hay ropa tirada y libros esparcidos. El teléfono de la mesilla sigue sonando, pero no lo coge.

Se levanta tambaleándose levemente, coge una bata de seda de los pies de la cama y sale de la habitación.

1C.INT. COCINA - DÍA

Joanna entra a la cocina y se dirige a la encimera con paso lento. Hay una taza de café y un cruasán esperándola junto a una nota de la asistenta. La mira, pero no la lee. Tampoco coge el desayuno. El teléfono vuelve a sonar.

Se tropieza de camino al salón.

1D.INT. SALÓN - DÍA

Joanna deja caer todo su peso en el sofá y salta el contestador.

ALEXANDRA (OFF)
¡Buenos días! Siento haber
cancelado la cena de ayer. Estoy a
tope de trabajo y no me quedó más
remedio. ¿Me perdonas? Va, esta
noche una de sushi. Lo sé, te
compro rápido.
(entre risas)

Joanna, inmóvil en el sofá, mira el contestador parpadeando en rojo.

ALEXANDRA (OFF)
Por cierto, he visto las fotos del
estreno en el periódico. Estabas
preciosa.

(CONTINÚA)

Joanna mira la mesa que tiene delante. Se inclina e intenta coger el periódico, pero no puede. En la portada ve vagamente una foto suya. Intenta cogerlo una vez más pero se le cae al suelo.

ALEXANDRA (OFF)
Perdona el ruido, estoy yendo hacia la editorial. Pero ¿sabes qué? He pensado en pedir unos días libres. He estado mirando las fotos de la cabaña. Necesito tenernos.

Joanna deja caer los párpados unos instantes. Su respiración es cansina.

ALEXANDRA (OFF)
Oye... De verdad, me sabe muy mal lo de ayer. Sé que estás mal y yo voy y desaparezco.

Joanna, tosiendo más fuerte, se intenta incorporar. Respira con dificultad.

ALEXANDRA (OFF)
Ya sabes que estoy contigo. Aunque esté rodeada de papeles, estoy más allí que aquí. Lo sabes, ¿no?

36. FLASHBACK. INT. SALÓN - DÍA

Joanna tose repetidamente intentando coger aire. Su cuerpo se convulsiona violentamente. Se lleva la mano al cuello. Intenta levantarse y coger el teléfono pero cae al suelo.

ALEXANDRA (OFF)
Me estoy enrollando que te cagas, ya parezco mi madre. Cuando sepas algo de esta noche me llamas, ¿Vale?

Joanna, en el suelo, agoniza intentando respirar. Levanta la mano buscando algo en el aire. Mira hacia arriba y deja caer el brazo. La voz del contestador hace una pausa. Lentamente las convulsiones se detienen hasta que los ojos de Joanna quedan sin vida.

ALEXANDRA (OFF)
Te quiero.

El contestador para de hablar. Unos pies se acercan al cuerpo sin vida de Joanna. Júlia mira desde arriba, sin expresión alguna en la cara, como Joanna ha dejado de respirar.

3A. INT. COCINA - DÍA

CAROLINA (49), con un vestido de alta costura negro que hace destacar su pelo rubio, llena de agua un jarrón de flores.

PABLO (52), entallado en un traje de raya diplomática y con un paquete en la mano se acerca por detrás a Carolina y le da un suave beso en la mejilla.

PABLO
(susurrando)
Ya están aquí.

Carolina suspira con decisión. Se dirigen al salón. Pablo la sigue, pero antes deja el paquete encima del marmol.

3B. INT. SALÓN - DÍA

Carolina deja las flores en la mesa del salón. Mueve las velas para alinearlas correctamente. Observa meticulosamente su creación y pasa un dedo por la mesa para comprobar que no hay polvo. Se escucha un murmullo de voces y platos. Se dirige hacia el espejo del salón. Se examina el rostro de cerca.

Pablo se acerca a la mesa y coge una vela para examinarla con curiosidad.

CAROLINA
No lo toques, acabo de colocarlo bien.

Pablo, despacio, deja la vela en su sitio.

CAROLINA
¿Has visto a Elisabeth?

Pablo niega con la cabeza observando como el reflejo de Carolina se retoca la sombra de ojos. Le hace la cara más demacrada.

PABLO
¿Sabía a qué hora era, no?

CAROLINA
Por supuesto que lo sabe.

Pablo se encoje de hombros.

PABLO
Se hace de rogar, no tardará en aparecer.

Pablo mira a su alrededor.

(CONTINUÍA)

PABLO

Están llegando muchas flores y cartas de condolencia, las voy dejando en la cocina. Cuando puedas ayúdame a poner un poco de orden.

Carolina cierra y abre la boca para perfeccionar el pintalabios. Mira su reflejo que le devuelve la mirada.

6. INT. PASILLO - DÍA

Alexandra camina con paso lento por un pasillo.

A su izquierda ve una puerta entreabierta. Vislumbra un ataúd y gente llorando alrededor. Sigue caminando.

Acaricia las paredes, llenas de fotografías de Joanna, hasta llegar al final. Se detiene en una puerta y pone la mano en el pomo.

Abre.

11A. INT. COCINA - DÍA

Carolina entra en la cocina. Pablo está sentado enfrente de la mesa, que está llena de sobres vacíos amontonados. Pablo remueve entre los papeles. Levanta la mirada al ver a Carolina.

PABLO

Todo esto es lo que han traído.

Carolina coge un tarjeta y la lee, con poco interés.

Una fotografía, con una flor blanca impoluta, le llama la atención. Deja la tarjeta y coge la fotografía, horrorizada.

CAROLINA

¡¿Qué hace esto aquí?!

PABLO

¿Qué pasa?

Carolina examina la fotografía por todos lados.

CAROLINA

¿Venía sola? ¿De dónde la has sacado?

PABLO
No lo sé.

CAROLINA
¡¿Cómo que no lo sabes?!

PABLO
(a la defensiva)
No me he fijado, estaría en una de esas cajas. ¿Por qué?

Carolina busca nerviosa entre las cajas.

CAROLINA
¿En cuál?

PABLO
(irritado)
¡No lo sé, joder!

Pablo se acerca y coge una caja pequeña blanca.

PABLO
Me suena que es ésta, porque no tenía remitente.

A Carolina le tiembla el pulso. Se pone cada vez más nerviosa.

PABLO
Por dios, Carolina, dime qué ocurre.

Carolina coge la caja y saca una flor blanca impoluta y una carta. La lee.

Carolina coge aire con fuerza y se apoya a la encimera.

CAROLINA
No puede ser...

PABLO
Me estás asustando.

Carolina lo mira, con los ojos de par en par. Pablo le arrebató la carta.

La lee.

PABLO
(leyendo)
Tendrás que expiar tus pecados.
Confesarás tu culpa al acabar la
(MÁS)

(CONTINÚA)

PABLO (continúa)
misa ante el cuerpo inerte de
Joanna o entregaré los vídeos a la
prensa.
(confundido)
¿Qué es esto?

Carolina no responde.

7A. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Las cortinas están abiertas de par en par. Entra mucha luz.

La habitación está impoluta, no hay nada fuera de lugar. La cama está hecha a la perfección. La cómoda y las mesitas de noche están ordenadas.

Alexandra cierra la puerta y se pasea por la habitación. Se para delante del armario y lo abre.

Pasa la mano por algunas prendas de ropa. Coge una chaqueta de punto negra y se la lleva a la nariz. Inspira. Vuelve a inspirar y suelta un gemido lastimero. Se la pone y cierra el armario.

Alexandra se gira y mira la cama.

8. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Dos cuerpos caen sobre la cama.

La espalda de Alexandra arqueada. El cuello de Joanna. El brazo de Alexandra bajando por la barriga de Joanna. La boca entreabierta de Joanna y su mano entre el pelo de Alexandra, acercándola aún más hacia ella.

FINAL FLASHBACK

7B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra se dirige hacia la cama. Se sienta, coge la almohada e inspira su olor. Se estira sobre la cama, cierra los ojos un instante y se gira hacia el lado vacío.

7C. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra está estirada en la cama con la almohada entre sus brazos. Se queda mirando donde estaba Joanna hace un momento.

CAROLINA (OFF)

Alex, no te he visto llegar.

Se gira y ve a Carolina. Está apoyada en el marco de la puerta de brazos cruzados. Alexandra deja la almohada en su sitio y se incorpora.

ALEXANDRA

Hola, Carolina. No quería molestar, os he visto ocupados.

Carolina cambia el peso de pie. Alexandra le mantiene la mirada. Al fin Carolina sonríe y baja los brazos.

CAROLINA

Han dejado la habitación como nueva, ¿verdad?

ALEXANDRA

Sí, se hace raro verla así, tan ordenada.

CAROLINA

Así está mucho mejor.

Alexandra no contesta.

CAROLINA

¿Has visto las flores del salón?

ALEXANDRA

Sí, son muy bonitas.

CAROLINA

Pablo ha encargado las mejores. Joanna no se merece menos.

ALEXANDRA

No, no se merece menos.

Alexandra mira disimuladamente la puerta del fondo de la habitación: está cerrada y ya no sale luz roja. Carolina advierte la mirada de Alexandra, gira levemente su cara para seguir la mirada de Alexandra.

(CONTINÚA)

ALEXANDRA
(se incorpora)
Por cierto ¿Han borrado los
mensajes del contestador?

Carolina mira de nuevo a Alexandra. Se acerca hacia ella.
Están muy cerca. Carolina sonríe.

CAROLINA
Mi hija ya no los va a necesitar.
Igual que... En fin, Pablo y yo
hemos estado hablando y creemos que
lo mejor será vender todas sus
cosas o darlas a caridad. No lo sé.
Dicen que es la mejor forma de
seguir adelante, ¿no? Deshaciéndote
de todo.

Carolina se separa de Alexandra y va hacia la puerta. Se
queda quieta y vuelve a mirar a Alexandra, que se pone en
movimiento.

CAROLINA
Es todo un detalle que te hayas
acercado. Joanna lo habría tenido
en cuenta.

Carolina sale de la habitación. Alexandra sale detrás suyo.

10A. INT. PASILLO - DÍA

Carolina se gira para clavar su mirada en Alex.

CAROLINA
Ah y, Alex. No tardes mucho en
marcharte.

Alexandra se queda paralizada. Observa a Carolina como
desaparece al final del pasillo.

Alexandra avanza un poco y se pone las manos en el bolsillo
de la chaqueta. Nota algo dentro y lo saca. Es un papel. Lo
lee y para de golpe.

Son dos billetes de avión. Fecha del 30 de Diciembre de
2016, con destino a Canadá.

Desvía la mirada, afectada y ve salir luz roja de una puerta
entreabierta. Por un momento no se mueve. Sigue impactada.
Se queda mirando la luz y ve una silueta moverse dentro de
la habitación. En trance, guarda el papel nuevamente en el
bolsillo y se acerca a la rendija para ver mejor.

(CONTINÚA)

Ve a una chica de espaldas vistiéndose. Al darse la vuelta, Alexandra se la queda mirando: es idéntica a Joanna.

ELISABETH (OFF)
¿Qué coño haces aquí?

Alexandra mira hacia la puerta y ve a **ELISABETH** (27) la hermana gemela de Joanna, acabando de meterse la camisa por dentro de la falda negra.

Mira a Alexandra con dureza.

Alexandra gesticula intentando explicarse. Elisabeth se va sin esperar respuesta.

12. INT. RECIBIDOR - DÍA

Elisabeth está delante de un espejo y, airada, levanta la mirada y se observa en él, preocupada. De reojo ve una foto de Joanna colgada en la pared. La mira. Vuelve a mirarse en el espejo. Se toca la nariz y la mejilla. Se siente frustrada.

Escucha voces por el pasillo y se gira. Hay grupos de gente charlando. Le parece que la observan. Se vuelve a mirar al espejo con el ceño fruncido.

Llaman al timbre de la puerta. Elisabeth sale de su ensimismamiento y abre. Es **GREG** (40), entallado en un traje gris hecho a medida y luciendo su media melena perfectamente cuidada. Le dedica una sonrisa a Elisabeth.

ELISABETH
Hola.

Elisabeth le devuelve una débil sonrisa. Greg entra.

GREG
¿Llego muy tarde?

ELISABETH
No te preocupes.

GREG
Al final me ha llevado más tiempo.
He enviado el comunicado oficial
del fallecimiento de Joanna. La
prensa se volverá loca.

Greg le da un beso en la frente. Elisabeth se incomoda.

GREG
¿Cómo lo llevas?

Elisabeth se encoje de hombros y se separa unos pasos de él.

ELISABETH
Bien.

GREG
¿Has vuelto a pensar en mi oferta?

ELISABETH
No necesito tu oferta, Greg. Mi madre me hará el préstamo. Está todo solucionado.

Greg, decepcionado, fuerza una sonrisa.

GREG
Ah, ¿sí? Vaya, pues me alegro por ti. Estás preciosa. ¿Dónde está tu madre?

Elisabeth cierra la puerta.

11C. INT. COCINA - DÍA

Carolina está frente al fregadero, mirando por la ventana. Pablo está al otro lado de la encimera, mirando la fotografía de la niña.

CAROLINA
No vas a ayudarme, ¿verdad?

Pablo no es capaz de pronunciar ninguna palabra.

CAROLINA
Tienes que entender que era otra época. Fue por necesidad.

Pablo traga saliva.

Carolina se frota las sienes. Suspira.

CAROLINA
Necesito que me de el aire.

Carolina se acerca a la puerta corredera que da al jardín delantero.

PABLO
Voy a ayudarte.

Carolina, le sonríe aliviada. Hace ademán de abrazarlo pero Pablo la mira serio, le da la fotografía y sale por la puerta que da al salón. Carolina le observa alejarse.

Observa la fotografía. La rompe.Finalmente sale al jardín.

19C. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra intenta quitarse esas imágenes que le perturban.

Se levanta de la cama y se sienta en un sillón blanco, que est  en el centro de la habitación. Delante tiene una mesita. Abre un cajón. Est  todo revuelto.

Rebusca entre las cosas de Joanna.

Saca unas fotografías. En una de ellas aparece Joanna al lado de un chico con el pelo de color castaño, **BIEL (25)**. Al lado hay otra. Joanna y ella. Parece que Joanna le devuelve la mirada.

Deja caer las fotografías sobre la mesa y entierra su cara entre las manos.

Sentada en sillón, ve el ordenador port til de Joanna al fondo del cajón. Lo coge y lo abre.

Le da al botón de encendido y espera unos segundos. Mira la pantalla y va hacia las carpetas de archivos. Mira fotos. Un montón de ellas. Joanna. Joanna y ella. Joanna y Biel. Joanna, Biel y ella. Las fotos de la cabaña.

Las pasa poco a poco, mirando y reviviendo los recuerdos. Est  emocionada. Abre una carpeta que tiene el nombre de ENSAYOS 25/11/2015. Ve que hay unos vídeos. Abre uno al azar.

Se escuchan risas y sale una chica castaña de ojos claros haciendo el tonto, **JÚLIA (28)**.

JOANNA (OFF)
Va, para Júlia, vamos a ponernos en serio.

La chica ríe y pone los ojos en blanco.

JÚLIA
Venga, vale.

Júlia sonríe y Joanna sale en pantalla.

Ensayan una escena. Alexandra, absorta, mira la complicidad que tienen ambas, lo unidas que están. La escena acaba entre risas por un error de Joanna, que acaba balbuceando inteligiblemente el diálogo. Acaban abrazadas, con sus mejillas muy juntas.

Sus labios, muy cerca.

Joanna se levanta tambaleándose mientras ríe como una niña y para de grabar.

El vídeo se acaba.

Se ve la mirada perdida de Alexandra reflejada en la pantalla.

17A. INT. COCINA - DÍA

Pablo le da una nota a Carolina.

PABLO
Todas dicen lo mismo.

Ella la lee. Carolina mira hacia delante más seria que antes.

PABLO
He hablado con un compañero y si no damos los detalles poco se puede hacer.

CAROLINA
No. Nadie puede saber nada.
(nerviosa)
Se nos acaba el tiempo. El cura llegará de un momento a otro.

Pablo le pone una mano en el hombro y la mira fijamente.

PABLO
No vas a tener que hacerlo.

CAROLINA
Ha llegado Greg.

PABLO
Sí, me lo he cruzado.

Carolina mira fijamente a Pablo.

CAROLINA

Hay algo que no sabes. Greg está...
(duda)
...metido en esto.

22. INT. SALÓN - DÍA

Greg está con Carolina. Están hablando. Él tiene su mano en el hombro de ella. Carolina está afectada. Greg le da un abrazo.

Se separan y Greg se adelanta, con una copa en la mano. Se pone una flor, de un blanco impoluto, en la solapa. Se aclara la garganta, pidiendo atención a su público.

La gente se gira a mirarlo.

GREG

Buenos días. La familia me ha
pedido que diga una palabras.

Greg se vuelve a aclarar la garganta. La gente lo mira esperando.

GREG

Hace poco más de un día recibí la
peor llamada de mi vida.

Hace una pausa.

GREG

Quiero dar mi apoyo a todos
aquellos que, como yo, la conocíais
tan bien. Pero en especial, quiero
dar mi más sentido pésame, a la
familia.

Greg mira a Carolina.

GREG

Carolina, gracias por dejarme pulir
tu más preciada joya: tu hija.
Gracias por darme la oportunidad de
vivir los mejores años de mi
carrera con la mejor actriz que mis
ojos han visto.

Carolina le mira la solapa. Ve la flor blanca, idéntica a la
de los paquetes.

27. INT. COCINA - DÍA

Carolina coge a Pablo y lo conduce a la despensa.

CAROLINA
Se está riendo de mi. El muy
imbécil.

22. INT. SALÓN - DÍA

Carolina Mira a Pablo, que la esta mirando también.

GREG
Hacía falta mirarla una sola vez
para saber que tenía algo realmente
especial.

27. INT. COCINA - DÍA

(continúa)
Lleva la maldita flor como una
medalla.

22. INT. SALÓN - DÍA

GREG
Había luz en ella.

Greg hace otra pausa.

GREG
Joanna nos deja un gran legado. Un
legado de incalculable valor.

27. INT. COCINA - DÍA

(continúa)

Carolina saca un paquete de cigarros, coge un cigarrillo y
lo enciende.

CAROLINA
Ya has oído su discuso. Quiere
dinero. Todo esto es por el maldito
dinero.

22. INT. SALÓN - DÍA

Greg vuelve a mirar a Carolina.

GREG

Espero que sepamos sacarle partido.
Sacar partido a todo lo que nos ha
enseñado.

27. INT. COCINA - DÍA

CAROLINA

Ahora se le ha acabado el chollo de
la niña y quiere más. No se como ha
podido llegar tan lejos.

22. INT. SALÓN - DÍA

Carolina le mira fijamente. Pablo la mira inquieto.

GREG

Echaremos en falta esa dulce
contradicción de fuerza y
fragilidad que la caracterizaba.
Esa bondad, ese carácter y esa
pasión por el arte.

27. INT. COCINA - DÍA

CAROLINA

¿Y cómo podemos fiarnos?

Carolina da otra calada y le pasa el cigarrillo a Pablo.

22. INT. SALÓN - DÍA

GREG

Nunca amaré como la amé a ella.

Se escucha un ruido de sillas. Greg mira y ve a Elisabeth
salir del salón.

GREG

No me alargó más. Gracias.

Greg alza la copa y bebe precipitadamente. Deja la copa en
una mesa y se dirige hacia la salida.

Carolina mira hacia delante muy seria.

27. INT. COCINA - DÍA

PABLO

Hagamos esto. Hablaré con él. Yo
hago que culpables parezcan
inocentes. Esto no puede ser tan
difícil. Confía en mí.

19A. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra está sentada en la cama de Joanna, abatida. Tiene
varios objetos esparcidos por la cama. Sostiene en la mano
una figura de porcelana rota.

20A. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA

Joanna, furiosa, lanza todas las cosas de su tocador.

FINAL FLASHBACK

19B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alexandra frunce el ceño.

20B. FLASHBACK. INT. DORMITORIO JOANNA

Joanna llora intensamente en la cama, agonizando.

FINAL FLASHBACK

30. INT. HABITACIÓN ATAÚD - DÍA

Alexandra está en silencio mirando por la ventana. Cae una
suave lluvia. Alexandra se gira y ve el ataúd. Respira hondo
y va hacia él.

Observa el cuerpo inerte de Joanna. Lleva un vestido blanco.
Tiene flores rojas a los lados.

Parece una muñeca dormida.

Alexandra contiene la emoción. Acerca su mano para tocarla.
Se detiene.

Vuelve a la ventana.

Joanna se acerca y se pone a su lado. Alexandra no la mira.

(CONTINÚA)

ALEXANDRA
Ya no se qué pensar.

Joanna la mira y sonríe. Intenta acariciarle la cara pero Alexandra se aparta.

ALEXANDRA
¿Tan difícil era explicarme cómo te sentías? ¿Tan difícil era hacerme tu apoyo en vez de alejarme? Estábamos juntas en esto, Joanna. Casi lo teníamos. Faltaba poco. Supongo que ella lo hacía más fácil que yo.

JOANNA
Nunca he tenido secretos contigo, Alex. Y nunca he querido hacerte daño.

ALEXANDRA
Me siento sucia, me siento engañada. Me siento traicionada. Para no querer hacerme daño, es lo único que has conseguido.
(pausa)
Me rindo.

JOANNA
Alex, perdóname...

ALEXANDRA
Ahora no quiero hablar contigo.

Alexandra mira por la ventana con expresión taciturna. Joanna ya no está.

32B. INT. SALÓN - DÍA

Pablo se detiene. Ve entrar a Greg por la puerta del jardín. Pablo sonríe y mira hacia Carolina.

Carolina tiene la cara congelada. Mira hacia la entrada.

El **CURA (40)** está entrando seguido de dos muchachos vestidos de negro que llevan el ataúd.

Carolina le da un toque a Pablo, que coge a Greg y lo lleva a la cocina.

Carolina se acerca al cura.

(CONTINÚA)

CURA

Buenas tardes, Carolina. Cuanto tiempo. Lamento mucho la pérdida de Joanna. Es terrible.

CAROLINA

Buenos días, Francisco. Muchas gracias por venir. Sé que estás muy ocupado. ¿Quieres tomar algo?

CURA

No, gracias. Es un honor que contéis conmigo. Aunque... la verdad es que tengo mucha prisa. Tengo que estar en la otra punta en una hora. No he podido hacer más. Por favor, que avisen a todos y vamos a officiar la misa. Cuanto antes mejor, por la pobre Joanna.

33A. INT. COCINA - DÍA

Pablo arrincona a Greg contra la pared.

GREG

(extrañado)

Están empezando la misa.

PABLO

Serénate y piensa con claridad lo que estás haciendo. Lo sé todo.

32B. INT. SALÓN - DÍA

El Cura se acerca al ataúd y empieza a prepararse. Los muchachos de negro preparan las sillas.

Los asistentes, al ver al cura, se sientan a su alrededor.

CURA

Por favor, acérquense todos y tomen asiento...

Carolina se sienta cerca del cura. Buscando la visibilidad de la cocina.

Los invitados, aún entre murmullos, van acercándose poco a poco, formando un semicírculo delante de la figura del Cura.

(CONTINÚA)

CURA

Familia, amigos... Estamos en uno de esos momentos tristes y a la vez dulces de la vida. Joanna, a la que todos amábamos, ha partido de esta vida como cristiana. Ahora solo nos queda la esperanza...

(el cura duda un segundo)

Y la fe, sobre todo la fe, de saber que desde ahora habita en Cristo.

99. INT. HABITACIÓN -DÍA

En una habitación iluminada con luz roja, unas manos introducen flores blancas en cajas.

33B. INT. COCINA - DÍA

Pablo se acerca más a Greg.

GREG

No se de que me hablas.

PABLO

Si nos destruyes a nosotros te destruirás a ti mismo, tenlo en cuenta. Déjate de chantajes y de notitas y di claramente lo que quieres.

32B. INT. SALÓN - DÍA

Carolina está sentada en una silla. Mira hacia la nada.

CURA

Te amo, Jehová, pues tu eres mi fortaleza, mi refugio.

En una habitación iluminada con luz roja, unas manos introducen flores blancas en cajas.

32B. INT. SALÓN - DÍA

CURA (OFF)

Tú eres mi escudo y el poder de mi salvación. Ahora que los lazos de la muerte me han envuelto, Dios ha escuchado mi voz desde su templo, mi clamor ha llegado a sus oídos.

En una habitación iluminada con luz roja, unas manos introducen flores blancas en cajas.

33B. INT. COCINA - DÍA

Pablo le arranca la flor de la americana.

PABLO

La puta flor esta. ¿No sabes de qué te hablo? ¿Qué bien te queda no? Poniéndolas por toda la casa.

32B. INT. SALÓN - DÍA

Algunos asistentes se revuelven en sus asientos.

CURA

Dios me ha tomado para sacarme de las caudalosas aguas. Me ha librado de mi poderoso enemigo y de todos los que me aborrecían. Ellos me asaltaron el día de mi calamidad, mas Jehová fue mi apoyo.

33C. INT. COCINA - DÍA

PABLO

Si tienes el valor de chantajearnos, ten el valor de reconocerlo cuando te han pillado. Sabes que puedo meterte en un buen lío.

GREG

Pablo, te lo digo de verdad. No sé de qué me estás hablando. Sea lo que sea, os estáis confundiendo.

32D. INT. SALÓN - DÍA

El cura, emocionado sigue su discurso.

CURA

Porque, Oh, tú, Jehová, con el misericordioso te muestras misericordioso, y con el hombre íntegro, íntegro te muestras. Limpio eres con el limpio y sagaz con el perverso.

En una habitación iluminada con luz roja, unas manos introducen flores blancas en cajas.

CURA (OFF)
Tú encenderás mi lámpara, Oh,
Jehová, la lámpara que alumbrará
mis tinieblas.

32D. INT. SALÓN - DÍA

El cura, emocionado sigue su discurso.

(continúa)
Porque perfecto es tu camino,
escudo de todos los que en él
buscan refugio.

Carolina mira hacia la puerta de la cocina. De ella sale Pablo. Niega con la cabeza.

34B. INT. HABITACIÓN ROJA - DÍA

Alexandra rebusca entre las cajas. Esta lleno de flores de loto, fotografías de la niña rubia.

Encuentra algo.

CURA (OFF)
Por eso te alabamos, Oh, Jehová y
cantamos tu nombre.

32E. INT. SALÓN - DÍA

CURA
Por favor, haz a Joanna eterna en
nuestros corazones y que tu luz
ilumine su camino.

Se escucha el timbre de la puerta. Carolina se levanta de golpe.

CAROLINA
¡Basta!

Todos los asistentes, en sus sillas, se quedan boquiabiertos, mirándola. El cura titubea sorprendido.

CAROLINA
(susurrando)
Basta ya. Yo quería lo mejor para
ella.

32F. INT. SALÓN - DÍA

Todos los asistentes miran expectantes. Carolina emite ruidos, pero ninguno claro.

CAROLINA

Yo...

Todos los asistentes esperan expectantes.

CURA (OFF)

¿Carolina...?

Carolina respira hondo y se arma de valor.

CAROLINA

YO

PABLO (OFF)

Carolina!

Pablo tiene un paquete en la mano. Un repartidor se va. Pablo se acerca a Carolina y le da la flor con una nota.

PABLO

Todavía no.

Carolina le mira interrogante y lee la nota.

CAROLINA

(susurrando)

Todavía no.

35A. HABITACIÓN ROJA - DÍA

Alex tiene el portatil de Joanna. Connecta un *pendrive*.

35B. INT. DORMITORIO JOANNA - DÍA

Alex pulsa play. La fotografía de la niña rubia cobra vida. Mira temerosa a camara.

JOANNA

No quiero.

CAROLINA (OFF)

Vamos Joanna. Es solo un juego.

JOANNA

Juguemos a otra cosa...

(CONTINÚA)

CAROLINA (OFF)

Piensa que estas ayudando a mamá.

HOMBRE (OFF)

Pequeña. Imagina que estás haciendo una película. De las que salen en la tele. Ahora baila un poco. Así muy bien. Me dejas acercarme?

JOANNA (OFF)

No...

HOMBRE (OFF)

Solo un poco. Me pongo a tu lado. Así muy bien.

Se oyen ruidos, forcegeos y sollozos de Joanna.

Alexandra mira furiosa la pantalla.

Anexo VI. DVD.

